# الأدب وفنونه

دكتور محمد عناني

الطبعة الرابعة

نسخة مزيدة ومنقحة



عنانى ، محمد محمد

الأدب وفنونه / محمد محمد عنانى. ــ ط ٤ ــ

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.

٢١٢ ص ؛ ٢٠ سم .

تدمك ١ ١٢٦ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨

١ ــ الأدب ــ مجموعات

( أ ) العنوان .

رقم الإيداع بدار الكتب ١٧٩٧٠ / ٢٠٠٩

I. S. B. N 978 - 977 - 421 - 165 - 1

ديوى ٨٠٨,٨

# الأدب وفنونه

دكتور محمد عناني

الطبعة الرابعة

نسخة مزيدة ومنقحة




٢٠١٠

ـ اسم الكتاب: الأدب وفنونه

ـ اسم المؤلف: دكتور محمد عنانى

ـ الطبعة الأولى: ١٩٨٤ م ـ الثقافة الجماهيرية

ـ الطبعة الثانية: ١٩٩١م، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ـ الطبعة الثالثة: ٢٠٠٢م ، مكتبة الأسرة.

ـ الطبعة الرابعة: ٢٠١٠ م الهيئة المصرية العامة للكتاب

ـ طبع فى مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ـ الإخراج الفنى والغلاف: أميمة على أحمد

ـ خطوط: أوس السنوسى

# الفهرس

تصدير الطبعة الرابعة ٧

تصدير الطبعة الأولى ٩

الباب الأول:

الأدب وخصائصه العامة

الفصل الأول: الأدب فن جميل؟ ١٧

الفصل الثانى: ما الأدب؟ ٣٣

الباب الثانى: الشعر

الفصل الأول: الشعر القصصى ــ الملحمة ٥٣

الفصل الثانى: البالاد أو الموال ٧١

الفصل الثالث: الشعر الغنائى ٨٥

الباب الثالث: النثر

الفصل الأول: القصة القصيرة ١٢٧

الفصل الثانى: الرواية ١٦١

## تصدير الطبعة الرابعة

صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتيب عام ١٩٨٤، وكان كما أقول فى تصدير تلك الطبعة، مُوَجَّهًا للمبتدىء أوغير المتخصص فى الدراسة الأدبية الذى يريد أن يلم ببعض المعلومات الأساسية عن الأدب وفنونه، وكان قد صدر إذ ذاك ضمن مشروع مكتبة الشاب الذى "ابتكره" ونفذه المرحوم الدكتور سمير سرحان، وقدم من خلاله عدداً من الكتب المبسطة فى شتى التخصصات إلى شباب القراء والنشء ثم صدرالكتيب من جديد عام ١٩٩١، ونفدت الطبعة، فطبع طبعة ثالثة فى مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٢، وها هى ذى الطبعة الرابعة تصدركى تلبى حاجة كل مبتدىء للمعلومات الأساسية المشار إليها.

ولا شك أن فكرى فى ربع القرن الأخير قد تطــور مثلمــا تطورت النظرية الأدبية على امتــداد الثمانينيــات، ومازالــت تتطور، ولكن الكتاب يظل شاهدا على فكر نقدى أعتز بــه ولا أنكره، مثلما أعتز بمنهجي التحليلى للنصوص، المتــأثر بالنقــد الجديد، أو ما يسميه محمد مندور"الميزان الجديــد"، وهــو مــا عرضته فى كتابى الأول **النقد التحليلى** (الطبعة الأولى ١٩٦٣) ولا أعتقد أنه تغير كثيراً، كما تشهد عليه مقــدماتى لترجمــات شيكسبير المتوالية .

أرجو أن يحقق هذا الكتيب نفعا وألا يضيق به صدر دعاة النظرية النقدية الحديثة .

محمد عنانى

القاهرة ـــ ٢٠٠٩

بسم الله الرحمن الرحيم

# تصدير الطبعة الأولى

يهدف هذا الكتيب إلى تقديم فكرة موجزة ومبدئية عن الموضوع الذى يتناوله. ونحن نقول "فكرة" لا تعريفا لأن أى تعريف لعلم من العلوم أو لفن من الفنون محدود الفائدة بل لا فائدة منه للمبتدىء، فقارئ القصة يعرف أنها أدب وقارئ القصيدة يعرف أنها أدب ولن يفيده تعريفك الذى يضم النوعين إلا إذا كان التعريف يشتمل على دراسة تفسر له ما غمض عليه وتساعده على التفريق فيما بعد بين الأدب الحقيقى وبين ما يتخذ صورة الأدب من غيرأن يكون أدبا ــ كالنظم الذى لا يرقى إلى مستوى الشعر أو كالسرد الذى لا يرقى إلى مستوى القصة. ولذلك فبدلا من محاولة وضع تعريف جامع مانع سنقتصر على رصد الخصائص التى تعين المبتدىء على إدراك الفروق بين الأنواع الأدبية وإدراك ما تشترك فيه جميعا، وأملنا أن يستطيع غيرالمتخصص أن يلم بطبيعة هذا النشاط الإنسانى الذى يتعرض لضغوط كبرى فى عصرالعلم والتكنولوجيا ويواجه

هجوما كاسحا ــ فى الحقيقة ــ من كل حدب وصوب فى عالم يتجه إلى المادية بكل قواه.

والخصائص التى نستند إليها فى حدود التمييز بين الأنواع الأدبية خصائص متغيرة. وهى تختلف باختلاف المكان والزمان ــ وقد اتسم هذا التغيير بسرعة لاهثة فى وطننا العربى بحيث أصبح تغيرا من جيل إلى جيل بل من عقد إلى عقد. ومثلما تطور العلم تطورا هائلا فى المائة عام الأخيرة اختلفت أشكال الفن وتعددت مذاهبه بصورة لم يسبق لها مثيل، مما دفع الكثيرين إلى محاولة إعادة تعريفه أى إلى محاولة توسيع نطاقه حتى يشمل الأشكال الفنية الجديدة. فالتعريف القديم للتصوير الزيتى الذى يقتصر على محاكاة الطبيعة بتمثيل ما فيها أصبح قاصرا فى عصر يتميز بازدهار المدارس الجديدة من تجريدية وتكعيبية وسيريالية وما إليها كما إن كل عصر يعيد النظر فى التراث الفنى الذى خلفه الأسلاف فيرفض بعضه ويقبل البعض الآخر، وكم من أديب هلل له الناس فى زمانه ثم طواه النسيان بعد أن اختلفت صور الأدب عما كان يكتب وكم من أديب عانى من التجاهل فى زمانه ثم هلل له الناس فى عصر لاحق!

ولقد شهد الأدب العربى منذ فجر القرن العشرين عدة محاولات لإعادة التعريف، وسارت هذه المحاولات جنبا إلى

جنب مع ظهور الأنواع الأدبية الجديدة التي دخلت الأدب العربي مثل القصة القصيرة والرواية والمسرحية وألوان الشعر الحديث على اختلافها.

ولاشك أن اتساع آفاق الأدب العربي بعد انتشار الطباعة والصحافة واتصاله بالآداب العالمية ساهم إلى حد كبير في هذا النشاط. واستهل هذا الجهد الدؤوب كثير من الرواد نذكر منهم الدكتو طه حسين الذى كان من أوائل من أقاموا علاقة وثيقة بين الأدب والفنون الجميلة، وتلاهم جيل الأساتذة الذين أخرجوا كتبا ندين لها بالفضل في توضيح صورة الأدب للقارىء الحديث مثل الدكتور لويس عوض والدكتور رشاد رشدى والدكتور محمد مندور والدكتور عبد الحميد يونس. وقد أدت جهودهم إلى ترسيخ المفهومات الجديدة للأدب، ولم يعد من العسير على أبناء جيلنا سواء الذين تخصصوا فى الآداب العربية أو في الآداب الأجنبية أن ينطلقوا فى دراساتهم الأدبية من هذه المفهومات الجديدة (والتى لم يعد عليها خلاف اليوم) مهما بلغ الخلاف في وجهات نظرهم.

**وبعد ...**

فإن هذا الكتيب مقدمة مبسطة تعتمد على ما ابدعه جيل الأساتذة وتقر لهم بالفضل. وإن كنت قد تحاشيت التعريفات

العامة فاننى أقدم فى غضون النص تعريفات شاملة أقرب إلــى الشروح منها إلى التعريف لكل مصطلح نقدى قد لا يلم به غير المتخصص. وإذا كنت أنزع أحيانا إلى التبسيط الشديد أو إلــى ذكر ما هو معروف لدى الكثيرين فعذرى أننى أبغى الوضــوح كل الوضوح ولا أريد أن أتهم بمخاطبة المتخصصــين الــذين يعرفون ما في الكتاب. وقد حاولت قدر الطاقة تجنــب أسـماء المؤلفين من شعراء وقصاصين وروائيين ممــن لا يعــرفهم ذو الثقافة العامة كما تحاشيت الدخول فى تفاصيل نشأة كل فن أدبى وتطوره واكتفيت بأحدث تطور فيه بالمقارنة إلى ما كان عليــه في الجيل السابق أو الجيل الذى سبق ذلك على أكثــر تقــدير. فالمكتبة العربية تزخر ولله الحمد بالكتب المتخصصة فى كل فن أدبى ولن يعيى طالب الاستزادة أن يجد بغيتــه فــى مكتباتنــا العامرة .

وأخيرا فقد تعمدت ألا أشير إلى أحد من أدبائنا المعاصــرين الا للضرورة القصوى لأننى بصدد إعداد دراســة منفــصلة ــ بإذن الله ــ أتناول فيها الأعمال الأدبية لمن لم يلتفت إليه النقاد وأعيد تقييم من تناولوه فلم يوفوه حقه.

وقد يلاحظ القارىء أننى لم أتناول بابا هامــا مــن أبــواب الأدب وهو المسرح وذلك لأننى كتبت فيه كتبا أخــرى، كمــا

تحاشيت النقد الأدبى لأنه يتطلب مجلدا قائما برأسه ــ كما إننى تركت الفولكلور أو الأدب الشعبى للكتب المتخصصة .

والله ولى التوفيق ،

القاهرة ١٩٨٣

# الباب الأول

---

# الأدب وخصائصه العامة

## الفصل الأول

---

# الأدب فن جميل؟

عندما قال الدكتور طه حسين إن الأدب فن جميـــل يتوســل باللغة كان يقدم النظرة الجديدة للأدب التى لاتقتصر على الأدب العربى بل تشمل آداب العالم كله. فقديما كان الأدب يعنى لأبناء العربية" الأخذ من كل علم بطرف" ( مقدمة ابــن خلــدون ص ١٠٦٩). وكان التأديب يشمل التعليم والتربية وكان الأديــب أو المتأدب يوازى ما نسميه اليوم "المثقف" أى الذى يحـيط بكــل معارف عصره سواء تبحر فيها وتعمق أم وقف عند حــد مــا. ولما كانت المعارف تكتسب باللغة وتتوسل فى نقلهــا بــالقراءة والكتابة فقد اقترن الأدب باللغة ومن بعد ذلك بالكتابــة. وأمــا دلالة الكلمة قبل ذلك على المعايير الخلقية والسلوكية فتفسيره أن المعارف تؤثر فى الشخصية فتثريها وتنميها وتهذب سلوكها ــ ولا خير عند العرب فى علم بدون عمــل. ولهــذا كــان الأدب يقترن أيضا بأ نماط السلوك المتحضرة ويدل علــى المعــايير الخلقية والسلوكية المقبولة فى مجتمع ما. أما النظرة الجديدة فقد حررت الأدب من هذين المفهومين جميعــا إذ لــم يعــد الأدب مقصورًا على الكلمة المكتوبة ولم يعد يرتبط ارتباطــه القــديم بأنماط السلوك بل أصبح فنًا جميلاً ــ مكتوبًــا أو مــشفوها ــ يتوسل باللغة أى إنه يشترك فى جوهره مع سائرالفنون التشكيلية والموسيقية والتمثيلية.

لكن ماذا نعنى بأن الأدب فن جميل؟ أنواع الفـن التـشكيلى معروفة ــ الرسم والتصوير والنحت والزخرفة والعمارة ومـا إليها ــ والفنون السمعية معروفـة فهـى الغنـاء والموسـيقى بأنواعها، وأنواع الفنون التمثيلية معروفة فهى الأداء المـسرحى والرقص بأنواعه ــ فكيف يـشترك معهـا الأدب ومـا هـى الخصائص التى تقرب بينها جميعا؟ أمامنا منهجان لا ثالث لهما فإما أن نقول مثل الأقدمين إن الـشعر تـصوير نـاطق لأنـه يستدعى الصور إلى الذهن أى أن نتكيء على جانب التـصوير فى الأدب وهو الجانب الذى يربط بينه وبين الفنون التـشكيلية وأن نقول مثلهم إن موسيقى الشعر مثلا أو عنصر التوافق فيـه هو الذى يربط بينه وبين الموسيقى ــ أى بعبارة أخرى أن نتبع المنهج الوصفى فنربط بين الأدب والفن لما يشتركان فيه مـن مظاهر واضحة نرصدها ونحللها، وهذا هو المنهج الأول وإمـا أن نحاول أن نتخطى هذه المظاهر لنرى جوهر الإبداع الفنـى فى الأدب والفنون الأخرى علها تفـسر لنـا هـذه المظـاهر المشتركة وهذا هو المنهج الثانى. والواقـع أن للمـنهج الثـانى امتيازا على الأول فى هذا الباب فهو يرصد الجذور المـشتركة وهى التى تعنينا حاليا، بينما يمتاز المنهج الأول بأنه يعين على تبين مظاهر الإختلاف أيضا ولذلك فسوف يعيننا فـى البـابين الثانى والثالث على إدراك الفروق بين الأنواع الأدبية المختلفة.

ويمكننا أن نقول بداية إن جوهر الإبداع الفنى ـ ومن ثم الأساس النفسى الذى يؤدى إلى ظهور العمل الفنى أيا كانت وسيلته ـ هو التجربة الشعورية التى تدفع الفنان إلى محاولة التعبير عنها تعبيرا مجسدا. وكلمة تعبير تعنى أنه يجعلها "تعبر" نفسه إلى الخارج فهو يحاول نقلها إلى حيث يستطيع غيره أن يراها أو يسمعها وذلك بأن يودعها عملا مجسدا أى محسوسا أى يقع فى نطاق الحواس الخمس (وإن كان السمع والبصر واللمس هى الحواس المعنية عادة) . وهو يفعل ذلك بأن يجد فى الوجود المادى من حوله (أو ما يسمى بالطبيعة) عناصر يمكنه أن يصوغها ويشكلها بحيث تصبح قادرة على الإيحاء بهذه التجربة إلى الآخرين وأن تثير فيهم من المشاعر ما يقترب مما خامر الفنان فى تجربته الأصلية. أما الصياغة والتشكيل فكثيرا ما يوحيان بأن الفن يحاكى الصور والأصوات فى الطبيعة ولكن الحقيقة غير ذلك كما سنرى.

أما لماذا نسميها تجربة شعورية وليس شعورا أو إحساسا وحسب فذلك لأن الدارسين اكتشفوا أن ما يخامر الفنان لحظة تولد العمل الفنى ليس شعورا بسيطا (وأنا استخدم هذه الكلمة هنا فى معناها الدارج أى عكس مركب) أو إحساسا مفردا يمكن تحديده والتعبير عنه بكلمة أو كلمتين ولكنه عادة حالة نفسية مركبة تدخل فيها انفعالات اللحظة الحاضرة وانفعالات أخرى

مستدعاة من الماضى إلى جانب الكلمات المتناثرة التـــى ربمـــا تداعت إلىالذهن من الأعمال الأدبية التـــى قرأهـــا الفنـــان أو اللوحات التى شاهدها أوالموســيقى التـــى ســمعها أوالمنـــاظر والصور التى رآها فى الماضى أو فى خياله ! وفى لحظة مـــا يصعب علينا تحديد كنهها (ولكننا نستطيع أن نصف ما يحـــدث فيها) تتشابك هذه الإنفعالات والأفكار من الماضـــى والحاضـــر وتخلق فى نفس الفنان ما يمكن تسميته بالإدراك الفنى أو الرؤية الفنية بحيث يطفو إلى سطح وعيه إدراك جديد لمعنى ما يحسه وما يراه ومن ثم فهو يعمل جاهدا حتى يتحول هذا الإدراك إلى عمل فنى ملموس. وبهذا المعنـــى يمكـــن أن تكـــون التجربـــة الشعورية حالة استيقاظ للوعى تكسبه حدة نادرة أو قوة علـــى تجميع وتركيز وبلورة مكونات التجربة فى بؤرة واحـــدة هـــى العمل الفنى، ولو أن ناقدا شهيرا يذهب إلـــى أن الرومانـــسيين كانوا يستمدون مادتهم من اللاشعور (أو ما يطلق عليه اللاوعى وأحيانا العقل الباطن) فهو يجمح بهم ويشطح وينقلهم إلى دنيـــا الخيال الرحيبة حيث لا عقل ولا منطق .

على أية حال ينبغى أن نناقش العنصر التالى مما وصـــفناه بجوهر العمل الفنى وهو ـــ بعد التجربة الشعورية ـــ المادة التى يعيد الفنان تشكيلها أو صياغتها. كلنا يعرف أن الرســـام الـــذى يصور منظرا طبيعيا أو شخصا إلخ لا ينقل ما يـــراه وحـــسب

ولكنه يضيف إليه أو ينقص منه أو يعدل فيه ويبدل، بحيث لا يتفق مصوران مطلقا فى إخراج اللوحة نفسها لمنظر واحد أو لشخص واحد. فما الذى يحدث؟ ربما قال قائل إن أحدهما أمهر من الآخر وإن الاختلاف يعود للدرجات المتفاوتة فى المهارة الحرفية. وهذا صحيح بلاشك فالمبتدىء يختلف فى مهارته وقدرته عن المتمكن ولكننا سنفترض أن لدينا اثنين من كبار الرسامين اللذين أثبتا قدرتهما الحرفية إلى حد كبير ولم يعد ثم مجال للشك فى مهارتهما. ومع ذلك فإن لوحتيهما اللتين تصوران المنظر الواحد سوف تختلفان فلماذا؟ إن المادة التى يصورانها ليست مادة ميتة، حتى ولو كانت صخرة،لأنها بمجرد أن تصل صورتها إلى الذهن عن طريق العين تكتسب حياة خاصة بها وحياة خاصة بالفنان الذى يراها. والذهن العادى ــ كما هو معروف ــ لا يستقبل صور الأشياء استقبالا محايدا أى إنه لا يتخلى عن كل فكرة مسبقة عن الصخور حتى يرى هذه الصخرة المفردة بكل ما تتفق وتختلف فيه عن باقى الصخور. إنه فى الحقيقة يراها فى ضوء كل ما عرفه (ومر به من تجارب) عن الصخور فهى بالنسبة له نموذج لفكرته عن الصخرة وهذا ما نسميه "الرؤية النمطية" (أى رؤية الأشياء باعتبارها أنماطا أو نماذج للأفكار) وهذا ما نعنيه أيضا عندما نقول إن الإنسان يرى بعين عقله أكثر مما يرى بعين رأسه. أما

الفنان فهو يراها باعتبارها صخرة مفردة تختلف عن سائر صخور الدنيا بألوانها الخاصة وشكلها المتميز وملمسها الخشن أو الناعم وعلاقتها بالصخور من حولها وهلم جرا.

ولكن هذه الصورة الخاصة ـ التى تجمع بين الصورة الذهنية والصور البصرية ـ تختلف فى تخصيصها عن التخصيص الذى يتسم به منهج عالم الجغرافيا أو عالم النبات إذا كان " الموضوع " شجرة مثلا! إن الفنان لا ينتهى ـ مثل العالم ـ من التخصيص إلى التعميم سعيا وراء خصائص النوع ـ ذلك النوع من الصخر أو النبات ـ ولكنه يظل فى نطاق التخصيص فيقيم علاقة ما بين الصورتين اللتين ذكرناهما والانفعال الذى تولد فى نفسه (ونفس الفنان مرهفة بطبيعتها) فإذا به يرى فى الشجرة الصورة التى يصورها الانفعال بها ـ وهو ما نسميه بالرؤية الفنية ـ وإذا ملامحها قد تغيرت وأصبحت أقرب إلى الشجرة التى يريد أن يراها منها إلى الشجرة التى أمامه ـ وهذا ما أسميناه بعنصر إعادة الصياغة والتشكيل فى عملية المحاكاة .

الأصل فى التجربة الشعورية إذن ليس الإنطباع الحسى ـ أى الصورة التى تنطبع فى الذهن عندما يرى الفنان الشجرة ولكن تأثير الانطباع الحسى أو الانطباعات الحسية فى النفس وهو

ما نسميه بالمعنى أى بدلالة تفاعل الذهن مع الكائنات والحياة الحافلة من حوله. فالرسام الذى لا يرى فى الشجرة إلا الألوان والخطوط سوف لا يزيد فى معناه عن انطباع العين الجسدية وربما رأيت الشجرة التى صورها فأعجبتك ولكنك ستنساها على الفور لأن الرسام لم يزد عن نقل الصورة التى تعرفها عينك وتمر بها مر الكرام كل يوم. أما الفنان الصادق فقد يرى فيها صورة الدفء والمأوى أو صورة الظل والابتراد، أو صورة الأم الرؤوم، أو صورة الانتماء للأرض والحياة (فترى عروقها تشبثت بالأرض كأنها أصابع قوية) أو صورة إنسان شامخ بثباته وإعتداده أو على العكس من ذلك صورة للعجف والنحول والذبول والعرى وما إلى ذلك ــ وهكذا فإن هذا الفنان سيخرج لنا من الطبيعة معنى جديدا لا وجود للعمل الفنى بدونه وهو المعنى الذى أشرق فى نفسه فى لحظة ما من لحظات التجربة الشعورية.

وما قلناه عن الفنون التشكيلية يصدق على الفنون السمعية.إذ إن الموسيقى الذى يعنى بتوافق الأنغام ابتداء من رنات الوتر المفرد أو دقات الطبل أو صفير الناى وانتهاء بالسيمفونية التى تتشابك فيها عناصر الإيقاع والسرعة والانخفاض مع الأنغام يخضع أيضا موسيقاه لرؤيته الخاصة. وهى رؤية زمنية إذا شئنا التفرقة بينها وبين الرؤية المكانية التى تتميز بها الفنون

التشكيلية (إذ لابد لإبداعها وتذوقها من زمن معين ولابــد مــن انقضاء هذا الزمن فى العمليتين أى فى عملية الإبــداع الأولــى وعملية التذوق بعدها) ــ ونقصد بالرؤية الموسيقية ذلك التلاحم أو التوالى أو التقابل أو التضاد الذى يلجأ إليـــه المؤلــف بــين نغمات مختلفة الموقع على السلم الموســيقى ومختلفـــة الطــول الزمنى. بل إن الموزع الموسيقى وقائد الأوركسترا يــشتركان اليوم مع المؤلف فى إسباغ معان جديدة على قطعـــة موســيقية رغم احتفاظها بألحانها الأساسية بل وإيقاعاتها الأساسية أيــضا. ومثلما يعتمد الرسام على عنصر الاختيار فى تصويره للطبيعـــة والبشر ينزع الموزع الموسيقى إلى الحديث بلغة الآلات إذ يرى لكل آلة معنى موسيقيا خاصة فالمعنى الفنى الذى يقدمه النـــاى يختلف عن المعنى الفنى للبيانو أو الأرغن ولو كانـــا يعزفــان نفس اللحن. أما الذى يحدد هذا الاختيار (ومعه المعنـــى) فهــو التجربة الشعورية التى تحدثنا عنها والتى تتحول إلى تجربة فنية حين يترجمها الفنان إلى تشكيل جديد للمادة التى استقاها أساســا من الطبيعة وهى الأصوات.

التحول إذن أو التحويل عنصر أساسى من عناصر الإبــداع الفنى. وهو العنصر الذى تعتمد عليه الفنون، أو قل إنه العنصر الذى يميز الفنون عن العلوم. ويقع التحول فى الــذهن نتيجـــة للخبرات الخاصة للفنان وهو فى النهاية وليد الموهبة التى حباها

الله للفنانين. وإذا كنا تحدثنا عن الطبيعة ومحاكاتها وتمثيلها (أى تصوير جزء من الشئ ليمثل الشئ كله) وإعادة تشكيل عناصرها فى بعض الفنون، فالحقيقة أن الفنان لا يتجه إلى الطبيعة إلا من خلال التقاليد التى يرثها من مجتمعه أو من تراث الإنسانية بصفة عامة. فالموسيقى لا يبدأ من فراغ حيث "يكتشف" رنين الوتر ودقات الدف ولكنه يسمع الأغانى منذ طفولته ويرددها وهو يحفظ الألحان ويتعلم العزف على الآلات الموسيقية. وهو حينما يتمكن من أدواته الفنية يكون قد استوعب أيضا هذه التقاليد الفنية. ولذلك فنحن حينما نتحدث عن صقل الموهبة بالدرس والدربة فإنما نتحدث فى الواقع عن شيئين أولهما المهارة التى سبق الحديث عنها وثانيهما استيعاب التقاليد الفنية. ولنقف لحظة لنرى مدى تأثير هذه التقاليد الفنية فى عملية الإبداع الفنى.

قلنا إن التحويل جوهر هذه العملية ــ أى تحويل المادة النفسية المستقاة من التجربة الشعورية إلى مادة فنية هى اللوحة أو الموسيقى أو القصيدة. وقلنا إن الفنان يخرج مشاعره من خلال هذه المادة وهى كما نرى مادة سبق تشكيلها ولذلك فهى ليست الطبيعة بعناصرها الأولى غير المشكّلة. معنى هذا أن الفنان لا يحاكى الطبيعة فحسب بل يحاكى الأعمال الفنية أيضا ــ وثم درجة من التوزان بين القدر الذى يعتمد فيه على الطبيعة

والقدر الذى يعتمد فيه على الأعمال الفنية التى رآها وخبرها وانفعل. إن الفنان إذن يحس منذ نعومة أظفاره بطاقة هذه الأعمال الفنية على إثارة المشاعر والأحاسيس فى نفس المتذوق (الرائى أو السامع) وهكذا فهو يحول مشاعره التى قد تفتقد إلى الشكل المحدد فى نفسه إلى عمل فنى يتميز بالشكل الدقيق المنتظم مقتديا بما فعله الفنانون من قبله. إنه إذن يحاكى شكلا توحى به الأعمال الفنية القائمة فى المجتمع. ومحاكاته لهذا الشكل القائم تحدد الصورة النهائية التى سيخرج عليها عمله، فهى تتدخل فى اختياره لموضوعه، سواء كان شجرة أم حركة جسدية مفردة أم مشهدا كبيرا مركبا، وهى تقدم له اختيارات أخرى منوعة فى المنهج الفنى الذى يمكنه أن يتبعه فى التصوير، ولذلك فإذا ازدادت معرفة الفنان بالتقاليد الفنية والمناهج التى اتبعها من سبقه من الفنانين ازدادت حرية اختياره للموضوع والشكل معا، وازداد الترابط بينهما بحيث أصبح الموضوع هو الذى يفرض الشكل، وأصبح لكل عمل فنى حياته الفنية المستقلة. فإذا اكتشف أن هذه التقاليد لا تعينه العون الذى يرجوه ولا تقدم له الأداة الطيعة التى تمكنه من نقل رؤياه الأصيلة إلى المتذوق. فإنه يعدل من هذه التقاليد بل قد يثور عليها وينبذها تماما إذا بلغت موهبته درجة العبقرية .

التقاليد الفنية إذن تتداخل مع الرؤية الخاصة دائما وتشترك مع عين الفنان وقلبه فى صياغة المادة الشعورية وتتحكم فى عملية التحول التى وصفناها بأنها جوهر كل إبداع فنى. والتزام الفنان فى البداية بهذه التقاليد لا يعنى أنه يزيف من أحاسيسه أو من تجربته الشعورية على الإطلاق، وإنما يعنى أنه يستخدم الوسائل الفنية التى أثبت أسلافه قدرتها على تصوير التجارب الشعورية و تجسيدها بصدق ومن ثم قدرتها على التأثير فى المتذوق بالصورة التى يرجوها الفنان. أما خروجه عن التقاليد فيما بعد فلا يعنى أنه قد هدمها أو أثبت عدم جدواها بل إن ذلك يعنى أنه يضيف إليها تقاليد جديدة قد تقتضيها رؤاه الخاصة وقد يكتب لها البقاء فتضاف إلى التراث الفنى الهائل الذى عرفته الإنسانية على مر العصور وتقدم من ثم اختياراً آخر للفنان المبتدئ فى جيل لاحق أو على العكس من ذلك – قد ينقضى تأثيرها سريعا فتزول ولا يكترث الفنان فى الأجيال اللاحقة بمحاكاتها فتختفى تماما أو قد تختفى دهورا ثم يعيد اكتشافها فنان آخر! أى إن الفن لا يتقدم بالمعنى العلمى بمعنى أن كل اكتشاف جديد يلغى أفكارنا السابقة، أو أن الأفكار الجديدة تبطل أفكارنا القديمة ولكنه يسير فى دورات. وكل عمل فنى صادق أو جديد ينتمى إلى كيان واحد هو كيان الفن الإنسانى الذى تختلف تقاليده وتتنوع على مر العصور .

ولذلك فإن أصحاب المدرسة الكلاسيكية الذين يحددون لكل نوع فنى أصولا وقواعد ينصحون بعدم الخروج عليها يتجاهلون أو يجهلون هذه الحقيقة. فمعظم الأنواع الأدبية متداخلة وهى تنتمى إلى تقاليد فنية متغيرة مهما بلغ من استقرار المظاهر الشكلية لهذا النوع أو ذاك.

ولهذا فلا أريد لقارئ هذا الكتاب أن يتصور أن الملامح التى أوردها لنوع ما من الأنواع الأدبية تمثل التقاليد الثابتة التى يتعذر أو يُنصح بعدم الخروج عليها، ولكنها ملامح عامة استقاها النقاد مما وصلنا من آثار أدبية وهى تعين على التفرقة بين شتى الأنواع للمبتدئ فحسب، وللعبقرى أن يخرج عليها بعد أن يثبت أولاً مهارته فى إطارها ــ وهذا هو الشرط الذى افترضناه عند المقارنة بين صورتى الرسامين!

ولذلك فقد رأينا فى هذا الفصل أن نتكئ على الأساس الواحد الذى تشترك فيه الفنون جميعا ومنها الأدب حتى نؤكد للقارئ أن الاختلاف هو اختلاف فى الوسائل وليس فى جوهر الإبداع الفنى. ولنؤكد أيضا هنا ضرورة استيعاب التقاليد الأدبية قبل محاولة الخروج عليها. وقد رأينا أن الأساس النفسى واحد، وأن جوهر الإبداع الفنى واحد أى إنه وليد تجربة شعورية تتحول من خلال عملية تجسيد حسية إلى عمل فنى ملموس (مرئى أو

مسموع أو مقروء) ولكن الأدب يختلف عن سائر الفنون فى أن وسيلته غير نقية أى إنه ليس كالرسم أو الموسيقى وذلـك لأنـه يستخدم اللغة التى تستخدم فى أغراض أخرى غير الأدب. ولهذا فلابد من الوقوف طويلا عند هذه الوسيلة وهذا ما سنفعله فـى الفصل التالى .

## الفصل الثانى

# ما الأدب ؟

# الأدب فن يتوسل باللغة

## (١)

لا يجد المرء صعوبة تذكر فى إدراك النوع الفنـى الـذى تنتمى إليه اللوحة أو التمثال فالرسم له أدواته الخاصة بـه مـن خطوط ومساحات وألوان إلخ لا تشاركه فيها فنون أخرى سمعية كانت أو لغوية. أى إن أدواته نقية. وكذلك الموسـيقى فهـى لا تشترك مع النحت أو التصوير فى أداتها وهى الأصوات الآليـة أو البشرية. أما الأدب فهو يستخدم الألفاظ أى الوحدات الصوتية البشرية ورموزها المكتوبة وهى الوحـدات التـى يـستخدمها الإنسان فى أغراض أخرى أهمها التواصل والتفـاهم والتعبيـر المباشرعن أحاسيسه وإن لم يؤد هذا التعبيـر إلـى التواصـل والتفاهم. فالذى يطلب من صاحبه قلما أو كراسـة يريـد مـن صاحبه أن يفهم ما يريد، أما من يتعجب من حال الدنيا أو يشكو الزمان وهو عائد وحده إلى منزله فربما لم يكترث لمدى فهـم الناس له بل ربما لم يكترث إذا لم يسمعه أحد. ولكـن الاثنـين يستخدمان اللغة فيما لا يصح أن نطلق عليه لفظ الأدب. ومـن

هنا تنشأ الصعوبة التى ذكرناها وهى صعوبة التمييز بين اللغة التى تستهدف التوصيل أو التعبير المباشر وبين الأعمال اللغوية التى تنطبق عليها صفات التجربة الفنية الكاملة.

وسوف تزول الصعوبة إذا ذكرنا أن جوهر القضية يتمثل فى عملية التحويل التى أشرنا إليها والتى لا تتم إلا عن طريق الوعى بالتراث والالمام بالتقاليد الفنية القائمة فى أدب المجتمع بحيث تتجسد التجربة الشعورية من خلالها. فالشاعر مثلا يبدأ عملية التحويل اللغوى باستيعابه لتقاليد الشعر فى لغته الأم بحيث يدرك الأنماط والأشكال التى تتخذها الأعمال الشعرية فى مجتمعه باللغة التى يفكر بها ويشعر بها. أى إن الفنان هنا ـ والأديب كما قلنا فنان لغوى ـ لا يبدأ من فراغ وإنما يبدأ من داخل الأعمال الأدبية التى يجدها بين يديه والتى يجدها تعيش فى وجدانه سواء كانت مشفوهة أو مكتوبة. بل ربما وجد فى بعض هذه الأعمال الأدبية تجسيدا لجانب من تجربته الشعورية فأعانه ذلك على إدراك طبيعة إحساسه، ولربما بدأ بمحاكاتها ولا ضير عليه فى هذا إذ إن قدراته الفنية ما تزال فى المهد، وما زال يحس ويفكر بقلب غيره ولغة غيره! بل إن ثمة نظرية تقول إن التجربة الفنية التى يخوضها الفنان لتجسيد تجربته الشعورية تعينه على اكتشاف أحاسيسه وفكره. وعلى أية حال فعندما يصل الفنان إلى مرحلة النضج يكون قد تخطى المرحلة

الأولى وهى مرحلة المحاكاة والمرحلة الثانية وهى مرحلة اكتشاف اتجاه موهبته بحيث يصبح قادرا على التركيب والتشكيل وإخراج أعمال تقف جنبا إلى جنبا مع ما أنتجه السلف فإذا اختلفت أضافت إلى التراث الأدبى القائم وأثرت التقاليد الأدبية بل وغيرت منها ــ كما سبق أن ذكرنا .

(٢)

ولكن ما الفرق بين اللغة التى انتهت إلينا فى الأعمال الأدبية واللغة التى نستخدمها فى حياتنا اليومية؟ ربما لم يكن الإنسان الأول يفرق بين لغة الأدب ولغة الحياة وكانت أولى الأعمال الأدبية التى شهدها الإنسان تستخدم الألفاظ والتركيبات اللغوية نفسها التى استخدمها الإنسان فى حياته اليومية عدا اختلاف واحد وجوهرى وهو الاختلاف بين الشعر والنثر، إذ كان الشعر ومازال يكتب نظما ــ أى إن صوت الألفاظ يتبع إيقاعا معينا وينقسم فيه الكلام إلى وحدات متساوية أو تتفاوت بين التساوى والاختلاف حسب نظام محكم (كما سنرى بالتفصيل فى باب الشعر) ــ ثم أخذت لغة الأدب فى الابتعاد التدريجى عن لغة الحياة بسبب الطبيعة الخاصة للمادة الأدبية (والتى سبق ذكرها) والتى بدأت تفرض أشكالا جديدة تبلورت على مر العصور

وتحددت وخاصة فى الفنون اللغوية الثابتة (كالشعر) مما دفع النقاد على مر الزمن إلى تصور أن الاختلاف بين اللغة المستخدمة فى الأدب وبين اللغة اليومية هو الذى يفرق الأدب عن غيره خاصة لأن كثيرا من الأنواع الأدبية التى وصلتنا مكتوبة بلغات لم تعد تستخدم فى الحياة اليومية (كالشعر الجاهلى أو مسرحيات عصر النهضة فى أوروبا أو كالكوميديا الإلهية لدانتى) بل إن الكثير منها مكتوب بلغات لم تعد متكلمة فى أى مكان فى الأرض كاليونانية القديمة واللاتينية .

ولكن هذا المفهوم قد أصبح قديما بدوره ولم يعد صالحا اليوم وبخاصة فى إطار الأعمال الأدبية الجديدة التى ولدت ونمت منذ بداية القرن التاسع عشرأى مع الحركة الرومانسية الأوروبية والدعوة إلى الكتابة بلغة الإحساس والتفكير بدلا من ترجمتها إلى لغة الأدب القديم. أضف إلى هذا تعدد المستويات اللغوية بتعدد المستويات الذهنية للقراء ونشوء الأنواع الأدبية الجديدة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر مثل المسرح الواقعى المنثور الذى يتطلب عدة مستويات لغوية ومثل القصة القصيرة والأقصوصة ـ هذا إلى جانب عودة الاهتمام بالأدب الشعبى المكتوب باللغة العامية (وقد تعمدت ترجمة بعض البالادات فى فصل البالاد من هذا الكتاب إلى العامية بغية تقريب الأصل إلى القارئ العربى كما ترجمت الحوار فى إحدى

القصص إلى العامية لأنه مكتوب بالعامية فى الأصل وترجمته إلى الفصحى فى قصة أخرى بغية الأمانة الفنية).

ولذلك فإن اتجاه النقد الحديث هو عدم وضع حدود ثابتة بين لغة الأدب ولغة الحياة، وتطويع اللغة فى العمل الأدبى لمقتضياته الداخلية فالأفكار المعقدة أوالمشاعر المتداخلة تتطلب مستوى لغويا رفيعا يختلف عما تتطلبه الأفكار البسيطة وهكذا. ومن ثم فلا بأس إذا اقتضى الموقف أن يتحول المؤلف من مستوى إلى مستوى آخر وقد يكتب الحوار بالعامية أو بالفصحى، وقد يستخدم فى ثنايا حواره ألفاظا محلية قد لا يفهمها الا أهل المنطقة أو أصحاب الحرفة وهلم جرا — وقد يستخدم القصاص لغة مستوحاة من الوضع الذهنى والإجتماعى والنفسى لبطل قصته أى قد يكتب القصة بضمير المتكلم بحيث تكون اللغة مرآة تعكس الحياة الوجدانية والفكرية للشخصية وتبلورها وقد يكتبها من وجهة نظر شخصيتين مستقلتين ومتناقضتين بحيث نرى أمامنا مستوين متضادين من مستويات اللغة. بل لقد نرى فى القصة أو الرواية عدة مستويات أحدها هو المستوى اللغوى للكاتب بينما ينفرد كل شخص من الشخوص بمستواه اللغوى وهلم جرا.

(٣)

ومع ذلك فإن ثمة خصائص عامة يمكن رصدها في الأعمال الأدبية الراسخة التي وصلتنا والتي تظهر بوضوح في اللغة. منها مثلا أن اللغة الأدبية تنزع إلى التخصيص بدلا من التعميم وإلى التجسيد بدلا من التجريد. أي إن الأديب الذي يصور موقفا ما لا يصوره في نطاق المعاني العامة التي ترتبط في أذهان الناس بمثل هذا الموقف ولكنه يصور هذا الموقف بعينه في نطاق المعنى الخاص به والذي تبلور في وجدانه هو وحده (حتى ولو اشترك البعض معه في ذلك دون أن يدري). ولما كان يهدف إلى إبرازهذا المعنى الخاص به بحيث يراه القراء رأي العين ويحسون ما أحسه فإن الأديب يلجأ إلى التجسيد بدلا من التجريد أي إنه يستخدم ألفاظا مستقاة من عالم الحواس الخمس بحيث يستطيع القارىء أن يتصور الموقف وأن يعيشه بحواسه قبل أن يعيشه بذهنه ووجدانه. وقد تتفاوت براعة الفنان في استعانته بالانطباعات الحسية والتفاصيل والاتكاء على الجزئيات في إظهار المعنى الكلي أو ما أسميناه بالمعنى الفني، ولذلك "مدارس" أو "مناهج" مختلفة ليس هذا مجال رصدها.

وتختلف هذه اللغة إذن عن اللغة المستخدمة فى الدراسات العلمية التى تنزع بطبيعتها إلى التعميم والتجريد. ويكفى أن تقارن اللغة التى يكتب بها أى نوع أدبى باللغة المستخدمة فى المقالات السياسية أو الاقتصادية وما إليها حتى تتبين ذلك. فإذا كان الأديب الذى يصور موقف أحد الفقراء مثلا من ركوب الحافلة فى زحام الطريق سوف يركز على هذا الإنسان بعينه ويغوص فى أعماق شعوره وفكره حتى لكأننا نعرفه (بل إننا لنعرفه آخر الأمر!) متوسلا بشتى التخصيصات والتجسيدات، فإن السياسى أو الاقتصادى سوف يهتم بذلك الإنسان نفسه باعتباره أحد أفراد قطاع عريض وسوف يعالج المشكلة فى إطارها العام وينتهى فى مقاله أو بحثه إلى نتائج يتراجع فيها الفرد إلى عالم النسيان وتبرز بدلا منه حقائق اقتصادية أو مالية أو توصيات باتخاذ إجراءات لصالح المجموع — وهكذا ننسى الفرد ونذكر المجموع الذى هو أحد أفراده .

وإذا كانت "الرؤية الخاصة" أو الرؤية الفنية هى التى تستخرج من الحياة معانى جديدة أو تضفى عليها معانى جديدة — وإذا كانت (كما قلنا) تستمد وجودها من التجربة الشعورية التى يمر بها الأديب، فإن تجسيد هذه الرؤية لا يمكن أن يتخذ الصورة الفعالة أو المؤثرة حقا إلا إذا اكتملت عدة الأديب ووسيلته الفنية وهى اللغة. ومثلما يلجأ الرسام إلى المزج بين

الأشياء وإقامة علاقات جديدة بينها، يلجأ الأديب إلـــى "إعـــادة تشكيل" الحياة من حوله وصياغة المـــادة الـــشعورية والمـــادة الفكرية التى يتناولها عن طريق الخيال. والخيال يتخذ فى اللغة صورة المجازــ ولكن قبل أن نناقش لغة المجاز ينبغى أن نفرق بين أشهر معانى كلمة الخيال كما تستخدم فى الأدب. أما الأول فهو "المخيلة" أى طاقة الذهن على التخيل وقدرته على إقامـــة علاقات جديدة وإعادة تشكيل الأشياء (ولهذا مبحث خاص لـــيس هذا مكانه) وأما الثانى فهو "الأخيلة" أو الصورالخيالية التى تولد فى الذهن نتيجة لتلك الطاقة وكثيرا ما يشار إليها باسم الـــصور الشعرية تمييزا لها عن الصور الزيتية أو الفوتوغرافيـــة مـــثلا. ولذلك فإذا اكتملت عدة الأديب فأحاط باللغة الإحاطـــة اللازمـــة استطاع أن يخرج ثمار مخيلته فى صور مجـــسدة مخصـــصة نستطيع أن نحسها وندركها مهما بلغت درجة غرابتها وبعـــدها عن المألوف. ومعنى هذا أنه يخرج عن التعبير الحقيقـــى إلـــى التعبير المجازى ــ فما لغة المجاز؟

(٤)

"المجاز" من الأسس الثابتة فى تطـــورأى لغـــة فـــإذا كـــان الإنسان على مدى تاريخه الطويل قد بنى بنيانا لغويـــا ميـــسرا

يستطيع أن يفرق فيه بين الأشياء وأن يحدد خصائصها بالفاظ خاصة بها ولا تطلق على سواها فإنه كثيرا ما يستعير بعض الألفاظ من مجال ما لاستخدامها فى مجال آخر. وقد يفعل الإنسان ذلك مضطرا إذ إن استعارة لفظة موجودة بالفعل واستخدامها فى معنى جديد تماما أمر قد لا يقبله الناس ـ بل وقد يصعب ابتكار هذا اللفظ بداية! فإذا اجتازت اللفظة المستعارة اختبارها الجديد بنجاح ـ أى إذا قبلها الناس واستخدموها فى المعنى الجديد ـ بدأت تفقد صفتها الاستعارية وغدت مع الأيام تعبيرا حقيقيا .

ومثال ذلك: عندما استعار الإنسان لفظة "الأرجل" لإطلاقها على القوائم الخشبية الأربعة للكرسى أو المنضدة كان يرى فى مخيلته تشابها ما بين قوائم الكرسى الأربعة وأرجل الكائن الحى. وكان استخدام اللفظة فى أول الأمر استعاريا ولكنه بمرور الوقت وعدم ظهور كلمة تنافس هذه الكلمة للدلالة على هذا المعنى نفسه استقرت الاستعارة فأصبحت تعبيرا حقيقيا ولم تعد توحى إلى الذهن بالمعنى الاستعارى القديم. وهذا ما نسميه فى علم اللغة بالمجاز الميت. كذلك عندما احتاج الإنسان إلى التعبيرعن مشاعره الدفينة وهى حالات نفسية باطنة لا يدرى كنهها ولا يعرف لها أسماء فإنه استعار لها بعض الألفاظ من واقع حياته المادية وأطلقها عليها وبعد مرور الوقت حدث نفس

الشئ إذ أصبحت الكلمة المستعارة تعبيرا حقيقيا دون أن تفقد دلالتها القديمة فى عالم الحواس (وأرجو من القارىء أن ينظر فى المعاجم العربية ليقارن بين المعانى الحقيقة والمجازية لمثل هذه الكلمات ــ الضيق، الانقباض، الإنشراح، الاطمئنان، الحزن، إلخ). ومازال الإنسان يضيف إلى هذه الذخيرة كلمات من عالم المادة بحيث يزداد عدد الكلمات المجازية التى تحولت وأصبحت تدل على معنى حقيقى جديد دون أن تفقد معناها الحقيقى القديم تماما .

وقد ساهم الأدب أكبر مساهمة على مر العصور فى إخراج هذه اللغة المجازية ــ سواء المجاز الميت أم المجاز الحى أى الذى لم يكتسب بعد معنى حقيقيا ومازال يثير فى الذهن الصورة الاستعارية الخاصة به. فالأديب يحتاج أكثر من غيره إلى ألفاظ جديدة أو تراكيب جديدة يعبر بها عن مشاعر لا يجد لها فى اللغة المتاحة فى عصره مقابلا دقيقا. فهو فى صراع دائم مع اللغة يحاول أن يجد فى التركيب الاستعارى الجديد وسيلة لتجسيد أحاسيسه بل واكتشاف كنهها (كما ذكرنا) ــ فهو حين يعانى ألما معينا لا يستطيع أن يصفه بالتعبير الحقيقى نراه يلجأ إلى الاستعارة فإذا هو يقول "أحس بقبضته العاصرة "أو "يضيق الجلد عن نفسى وعنها" أو "لكأن فى الأحشاء أثقال الجبال"

وهلم جرا. وربما شاعت هذه العبارات فأثرت اللغة واوسعت نطاق المجاز فيها.

ولكن المجاز لايقتصر على التعبير المحدود مهما بلغت جرأة الاستعارة فيه. فهو ينتمى إلى إطار كبير يمكننا وصفه بإطار الرؤية الشعرية (أو الفنية). وكما قلنا فإن المعنى أو الموقف الذى ينبع من هذه الرؤية يتضمن إقامة علاقات جديدة فيما بين الأشياء أو بين الناس أو بين الأشياء والناس ــ وهذا هو الأساس فى كل استعارة وفى كل "رؤية استعارية" فإذا كانت اللفظة المستخدمة للاستعارة فى اللغات الأوروبية تعنى نقل المعنى من شئ لآخر فإنها فى الحقيقة تؤكد أن ثمة علاقة ما تبرر هذا النقل ــ سواء كانت علاقة شبه، أوعلاقة تقارب أو علاقة تمازج. وهذه العلاقة هى التى تكمن فى جوهر الصور الشعرية التى ينسجها الخيال .

ولنضرب مثلا صغيرا على ذلك. يقول الشاعر ماتيوأرنولد:

حجب الضباب ضياء الشمس

والتفت البيوت حولى

أقزام سوداء

ما أثقل الحزن البهيم بنفسى !

الاستعارة هنا محدودة بل ربما مررت بها دون التفات ــ فالبيوت صغيرة مثل الأقزام وهى سوداء نتيجة لدخان المصانع وما إلى ذلك. ولكن جوهر الرؤية الشعرية يكمن فى العلاقات الجديدة التى أقامها الشاعر بينه وبين المكان وهى علاقات لا تفصح عن نفسها فى استعارات جريئه صارخة ولكن فى استخدام الشاعر لبعض الألفاظ فى غير معناها المألوف. فالصورة الأولى قد تبدو صورة حقيقية لا مجاز فيها إذ إن الضباب يحجب ضياء الشمس فى الواقع ولذلك فهى من الناحية اللغوية الصرفة تعبير حقيقي ــ ولكنها فى موقعها هنا تضع خطوطا عريضة لإطار الرؤية الفنية ومعنى هذا أنها تحدد نوع التجربة تحديدا مجسدا، فنحن فى ضباب يحجب الضوء بحيث تتعذر الرؤية البصرية وفى هذا لإطار يأتى الفعل الرئيسى فى الجملة وهو "التفت"! إن الالتفاف من صفات الكائن الحى ومن هنا تنبع القوة الاستعارية للتعبير: إن البيوت السوداء الصغيرة تحيط بالشاعر كأنها تحاصره ــ ثم يأتى البيت الأخير ليضم شتى عناصر الرؤية الشعرية باستخدامه كلمة "البهيم". إن حزن الشاعر غامض مظلم لا يدرك صاحبه كنهه. ولكنه يحاول اكتشاف مدى تأثيره وتجسيده من خلال الصورة. إنه يحجب ضياء الشمس فهو كالضباب وهو يحاصره كأنه البيوت السوداء الصغيرة ثم هو ثقيل الوطأة يؤكد إحساسه بالحصار وهذه

العلاقات التى قد لا تتضح للقارئ المتعجل هى علاقات استعارية رغم أن الاستعارة اللفظية فى هذه الأبيات غير بارزة بالصورة المألوفة.

وعادة ما نجد فى كل عمل أدبى وحدة داخلية أى تماسكا بين شتى أجزائه بسبب وحدة الإطار الخيالى الذى تمليه الرؤية الفنية. وكما رأينا فإن هذا يظهر بصورة غير مباشرة فى اللغة حيث تصب الصور المتعددة فى الإطار الاستعارى الكبير. ويتضح هذا الإطار فى الشعر الغنائى وبخاصة فى القصائد القصيرة وهو يضفى على سائر الألفاظ أيا كان حظها من المجاز ظلالا استعارية – بل رمزية – قد لا يدرى بها الأديب نفسه.

أما الظلال الرمزية فأقرب مثل إلى ذاكرتى هو الأبيات التالية للشاعر محمد الفيتورى:

أيها السائق

رفقا بالخيول المتعبة!

قف!

فقد أدمى حديد السرج

عظم الرقبة!

وكنت حين قرأتها منشورة فى إحدى المجلات القاهرية عام ١٩٥٧ قد أدركت المعنى الرمزى الذى يرمى إليه الشاعر إذ كنا آنذاك فى بداية عقد التحرير الذى شمل القارة الأفريقية كلها وبلغ ذروته فى الستينيات. وحينما قابلت الشاعر بعد ذلك بشهور ذكرت له أنه يسخر من الاستعمار وأن بالأبيات رمزية لا شك فيها واندهش وأكد لى أنه لم يكن يقصد ولم يكن يرمى إلى هذا المعنى رغم أن أحدا من النقاد لم يكن يشك فى وجوده! وبطبيعة الحال لم يكن فى طوق الشاعر أن ينكر أن أبياته لها ظلال رمزية أيا كان مقصده ومرماه فى البداية.

ولكن لغة الأدب تتميز بنوع آخر من الظلال هو ما نسميه بظلال المعانى. وظلال المعانى لا تفارق اللغة أيا كان مجال استخدامها. ولكنها تكتسب أهمية خاصة فى الأدب لأنها تفصح عن مستويات باطنة من المعنى تتصل بأسرار عملية الإبداع الفنى التى لا يمكن للأديب أن يكون واعيا بها كل الوعى. فالذى يكتب دراسة علمية يحاول أن يحافظ على المعانى الدقيقة حتى يتجنب الغموض. وهو يحاول أن يجعل لكل كلمة دلالة واحدة فحسب حتى يخرج معناه صافيا واضحا ــ ومثله الأعلى فى ذلك لغة الأرقام أو الرموز الرياضية ورموز الكيمياء. أما الأديب فهو يستخدم اللغة الحية ذات التعبيرات المتصلة بأكثر من سياق واحد ومن ثم فهى يمكن أن تثير أكثر من معنى وأن توحى إلى

جانب معناها الظاهر بمعان ثانوية أو هامشية لا يمكن تجاهلهـــا في العمل الأدبى. ولهذا نقول إن ظلال المعانى قد تـــؤدى إلـــى تعدد الدلالات فى اللغة الأدبية وغالبا دون قصد من الأديب.

# الباب الثانى

---

# الشــــــعــر

## الفصل الأول:

---

# الشعر القصصى ـ الملحمة

(١)

من المتفق عليه أن أقدم الفنون اللغوية هو فــن الــشعر. وذلك رغم أن الإنسان قد بدأ حديثه نثرا أى بدأ الكلام (منــذ أن علمه الله الأسماء ووهبه النطق) بالنثر لا بالشعر. ولكن يبــدو أن وضع الكلام فى صورة منظومة يسهل ترديدها وتطــرب لهــا النفس كان أول خطوة يخطوها نحو الفن اللغــوى أو الأدب ــ ولا شك أن الشعر ارتبط بالنظم منذ نشأته. أما الدافع الذى حــدا بالإنسان إلى قول الشعر فى البداية فعليــه خــلاف، إذ يــذهب البعض إلى أن الإنسان كان فى حاجة إلى تأكيد طاقتــه علــى المنطق أى الكلام (ومن ثم على الفكر) وذلك بإثبات هذا الكلام وحفظه وترديده، ويذهب البعض إلى أن الإنسان كان فى حاجة إلى تأكيد وجوده فى عالم غريب عليه، عالم الطبيعــة القاســى والكون بأبعاده المترامية وألغازه وأســراره، فاســتخدم الــشعر باعتباره سجلا لأسماء الأشياء وأفعالها، أى إنه كان مفتاحا للعلم بها والعلم قوة ومنعة. ويذهب البعض الآخر إلى أن الشعر كان فى منشئه وسيلة للتواصل مع قوى الطبيعة من رعــد وبــرق وشمس ورياح وطير وحيوان فالأناشيد الأولى تناديها بأســمائها

ـ فهل كان الإنسان الأول يرجو أن يستأنسها أو يسترضيها خاصة وأن بعض ما وصل إلينا من بقايا هذه الأناشيد يزخر بالتوسل والرجاء؟ مهما يكن من أمر المنشأ فيبدو أن الأنشودة القصيرة كانت أولى الأنواع الشعرية وأنها كانت تلبي حاجة من حاجات الإنسان وترضى الحاسة الجمالية التى تستجيب للكلمة المنغومة والصورة والايقاع.

ومن الأناشيد البدائية نشأت صور شعرية أكثر تعقيدا فى شتى البيئات وتطورت بتطور المجتمع البشرى فى صوره الأولى ـ من صور الأسرة والجماعة إلى صور العشيرة والقبيلة وقد حفظ لنا التاريخ نماذج من النشيد الدينى الذى يتوجه به الإنسان ضارعا إلى آلهته الوثنية. إلى جانب عدة ألوان من الأناشيد الأخرى مثل النشيد الاجتماعى الذى يتغنى بأمجاد القبيلة. وعلى مر الزمن نشأت الأناشيد التى تجمع بين هاتين الغايتين وتفرع منها الكثير من ألوان النظم، وربما كان أهمها هو الأنشودة الحماسية، والأنشودة القصصية التى تروى تاريخ الأجداد وتذكر بماضيهم أى الأنشودة التى ترسخ للإنسان جذورا فى الأرض. وقد قدر لبعض هذه الأناشيد أن يعيش فى أفواه الناس وفى ذاكراتهم فكان الرواة يحفظون قدرا كبيرا منها وينشدونها على أنغام الآلات البدائية مع إدخال العديد من التغييرات فيها من جيل إلى جيل. وحين اهتدى الإنسان إلى

فن الكتابة استطاع تسجيل الكثير منها وتراث مصر القديمة حافل بشتى أنواعها.

ومع انتشار الإنسان فى الأرض ونشوء الأمم ارتقى فن الشعر وتطور واستطاع الراوى الفرد أو المؤلف أن "يؤلف" بين الأشعار المتفرقة والأناشيد التى تروى بطولات الأبطال والقادة فى الحروب لإعداد بناء فنى طويل هو الملحمة الشعبية. وتعتبر الملحمة الشعبية اقدم الصور الشعرية الكاملة التى وصلتنا من العالم القديم ــ ونقول "الكاملة" رغم التنوع الشديد فى مادتها إذ كانت تشتمل على الأغانى الشعبية والمواويل (أو البالادات) والخطب، والحوار المسرحي والسرد القصصى والوصف والنبوءات من عالم الغيب والخرافات إلخ وكانت مكتوبة بلغة الناس أى باللغة الدارجة التى يتحدثها جمهور السامعين، وكان ينشدها منشد محترف فى حشد كبير من أهل القرية فيحدثهم عن أسلافهم وبطولاتهم ويؤكد لهم أمجادهم وعراقتهم، ويطمئنهم ــ من ثم ــ على حاضرهم ومستقبلهم، ويسرى عنهم فى الملمات (بإضافة أبيات شعرية من تأليفه تتفق والمناسبة) ويقدم لهم تأملات الحكماء ممن عاشوا قبلهم أو ممن يعيشون فى بقاع أخرى من الأرض ــ ومن الملحمة الشعبية (أو ما يسميه النقاد بالملحمة الأولية) خرجت الملحمة الأدبية (أو الملحمة الثانوية).

( ٢ )

أما الملحمة الأولية فليس بين أيدينا سوى عدد ضئيل من النماذج الكاملة لها ـ مثل ملحمة قلقامش السامرية التى كتبت عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد تقريبا ـ وهى ملحمة تناقلها الرواة وظلت فى الأفواه قرونا طويلة حتى وصلت إلى صورتها الحالية وهى تروى مغامرات الملك قلقامش فى بحثه عن سر الحياة وعن المجد، ولقائه بأخطار هذه الدنيا ومجالاتها، وتروى لنا كيف توصل إلى معرفة سر النبات فاستطاع أن يهتدى إلى شطآن بابل القديمة ليزرع الأرض ويأمر قومه بزراعتها ثم يبنى القصور والأسوار ويقيم لنفسه ملكا كبيرا. وتتضمن الملحمة شتى التفاصيل المستقاة من حياة البشر على ضفاف دجلة والفرات، وأساطيرهم وأغانيهم الشعبية كما تتضمن قدرا غير يسير من تاريخ تلك المنطقة. ويضيف النقاد إلى هذه الملحمة ملاحم أولية أخرى منها الملحمة الإنجليزية القديمة بوولف (وهى مترجمة ومتاحة لمن يريد أن يقرأها بالعربية) وأنشودة رولان إلى جانب الملحمتين اليونانيتين الإلياذة والأوديسية للشاعر هوميروس.

وتتميز الملحمتان اليونانيتان اللتان ألفتا عام ١٠٠٠ قبل الميلاد تقريبا بأنهما تنسبان إلى مؤلف واحد. كما يذهب بعض

النقاد إلى أنهما قد استوحيتا مادتهما من التاريخ الحقيقى ــ ولكن الصورة التى اتخذتاها لا يمكن اعتبارها تاريخا صـادقا وذلـك لغلبة الأساطير عليهما وللحشد الحاشد من الخرافات والمعتقدات الشعبية التى تشيع بين جنباتهما، ونص الملحمتين مترجم إلـى العربية ومتاح لمن يريد الاستمتاع بقراءته وتشترك هذه الملاحم جميعا فى صفات عامة يمكن ايجازها فيما يلى:

**١ــ الضخامة:**

وليس المقصود هو الطول فقط (إذ عادة ما يتجاوز عـدد أبيات الملحمة العشرة آلاف وعادة ما تقع فى اثنى عشر كتابـا) ولكن أيضا نطاق الأحداث فهو عادة حرب طاحنة بـين أنـاس يمثلون حضارات مختلفة ولذلك فموضوعها يقتضى اتساع رقعة الأحداث والتنقل وامتدادها فى الزمن.

**٢ــ وحدة الحدث:**

والمقصود بهذا وجود خط قصصى محدد يمكـن متابعتـه رغم الاستطرادات الكثيرة أو وجود ما نسميه بعقـدة رئيـسية واحدة تتفرغ منها كل العقد (أو الحبكات) الثانوية (وسوف يأتى

تعريف الحبكة فيما بعد). فكل ملحمة تختص بحدث واحد أو "موضوع" واحد مهما تفرع ومهما تشعب أثناء السرد.

٣ـ البطولة:

رغم أن بعض الملاحم تدور حول بعض الأبطال الأفراد فإن هؤلاءلا يمثلون ذواتهم فى الحقيقة بقدر ما يمثلون الأمة التى ينتمون إليها، ومن ثم فإن الصراع البطولى لهؤلاء يرمز إلى صراع الأمم بحضاراتها وثقافاتها للبقاء فى عالم لم تكن قد تبلورت فيه الحدود البشرية.

٤ـ الخرافة:

لما كانت الملاحم الأولية تمثل جماع الأفكاروالمشاعر التى عرفها الإنسان الأول فى بيئته الوثنية فقد إعتمدت الملحمة على الأساطير والنبوءات القديمة وتصوير عالم الآلهة والعالم السفلى، بل إن الملاحم القديمة تمثل اليوم مصدرا من مصادر معرفتنا بأساطير الأولين.

٥ـ الصفات الفنية الدقيقة:

مثل البحر سداسى التفعيلة (أى الذى يشتمل السطر فيه على ست تفعيلات)، وابتداء الملحمة فى منتصف الأحداث ثم العودة لاسترجاع ما حدث فى الماضى وهى تشبه فى هذا المسرحيات اليونانية القديمة (بل معظم المسرحيات). والتشبيه

الطويل المتأنى المتئد سواء منه ما يساعد فى تصوير لحظات الانفعال المختلفة أو ما يقصد لذاته أى للزخرفة والزينة، والاستطراد، إذ كثيرا ما يوقف المؤلف تيار السرد ليحكى قصة قصيرة مناسبة، وتنوع النبرة بين السمو (فى الخطب) والواقعية (فى الحوار) وما إلى ذلك.

(٣)

وقد اختلفت الملاحم الأدبية (أو الثانوية) عن الملاحم الأولى فى كثير من هذه الصفات سواء في موضوعها أو فى بنائها وخصائصها الفنية. وأهم ملحمة من هذا الطراز هى ملحمة الإنيادة من تأليف الشاعر الرومانى فيرجيل والواضح أن فيرجيل كان يحاكى هوميروس، وقد نجح فى إسباغ كل الصفات الخارجية أو الشكلية على ملحمته من طول وضخامة إلخ، ولكن الوسائل الفنية التى يستخدمها تفصح عن نضج لم يكن ميسرا لهوميروس فهو رغم استخدامه أنواع التشبيه والاستطرادات نفسها ونشدان العون من الآلهة يفصح عن وعيه بأن هذا كله من مقتضيات الصنعة، ولذلك فهو يلجأ إلى التوازن بين ما يأخذه من هوميروس وبين ما يضفيه هو من بناء خاص به، وبهذا يقدم لنا ملحمة تتسم بالانتظام والتطور المنطقى، وتحتفل بأنماط

السلوك المتحضرة والقيم الجديدة التى اكتسبها أبناء وطنه بعد أن تم لهم المقام فى روما ـ بل إن الملحمة نفسها تدور حول المصاعب ومراحل الكفاح التى أدت إلى إنشاء الدولة الرومانية بمفهومها الحديث ولا غرو إذ إن الملحمة كتبت قبل الميلاد بأعوام قليلة (حوالى ١٩ ق.م)، كما يُدخل فيرجيل فى الملحمة وعيا جديدا بالماضى ـ وهذا لم يكن من سمات الملاحم الأولى.

فإذا انتقلنا إلى ملحمة الفارساليا من تأليف الشاعر الرومانى لوكان فى القرن الأول للميلاد وجدنا أن الصنعة الأدبية تغلب عليها، وهى رغم عدم اكتمالها تدل على الرغبة أيضا فى محاكاة الأقدمين فى شتى مظاهر الملحمة، ولكن موضوعها يفتقر إلى نبرة السمو والصدق القديمة ويفتقر إلى الضخامة المعهودة فى الملاحم الأولية لأن موضوعها محدود فهو الحرب الأهلية بين قيصر وبومبى. كما تتراوح بين فقرات الوصف الممتع وفقرات الحوار والخطب المملة.

وبعد استقرار الأديان السماوية واستقرار كثير من أمم الأرض اختلف موضوع الملحمة الذى كان ـ كما ذكرنا ـ مرتبطا بمحاولات الإنسان الدائبه لرصد جذوره التاريخية وتأكيد انتمائه فى المكان والزمان، واستطلاع علاقاته المنوعة بقوى الطبيعة والكون من حوله. وهكذا نجد أنفسنا ـ فى القرن

السادس عشر، (وقد أصبحت كل أمة فى أوروبا متميزة بلغتها وشخصيتها) أمام ملاحم من نوع آخر إذ لم يعد الشعراء يرون فى الموضوعات القديمة ما يناسب شكل الملحمة، فاتجهوا نحو الدين وخرجت لنا ملاحم تمجد علاقة الإنسان بربه أكثر من علاقته بأمته ووطنه. ومنها ملحمة تحرير بيت المقدس (١٥٧٥) للشاعر الإيطالى تاسو. ولابد أن نلاحظ هنا أن تغيير الموضوع أدى إلى تغييرات فى الشكل فتعدد الأبطال وتعددت البطلات ودخل فى القالب الملحمى لأول مرة عنصر الرومانس أى عنصر الحب والمغامرات والبعد عن الحياة الواقعية ونشدان المثل العليا. واشتملت هذه الملحمة الجديدة على بعض الخرافة أيضا ولكن تاسو يستخدمها استخداما رمزيا بغية توضيح ما يريد من القيم العليا للفروسية أى للشهامة والفداء والاستشهاد فى سبيل المبادىء السامية.

وأنشأ سبنسر فى انجلترا فى القرن نفسه نوعا جديدا من البناء الشعرى يشبه هذه الملحمة وإن كان يختلف فى الموضوع ـ ألا وهو قصيدة ملكة الجان. هذه القصيدة فريدة فى موضوعها وشكلها. فهى خليط من الملحمة والرومانس ورغم طولها الشديد فإن ما كتبه (حتى ١٥٩٦) ووصلنا منها لا يزيد عن نصف ما كان اعتزمه أى إن الكتب الستة التى وصلتنا هى نصف ما اعتزم من كتب الملحمة الإثنى عشر. وهو يذكر فى

خطاب أرسله إلى السير وولتر رالى (الرحالة الشهير) أنه يقفو خطوات هوميروس وفيرجيل وأريوستو وتأسو؛ ولكنه في الحقيقة ينتهج منهج الرمز وهو ما لم تفعله ملحمة من قبل، أى إن كل شخصيات الملحمة وأحداثها ترمز لقيم وفضائل مجردة تهدف إلى تثقيف الإنسان وإعداد الإنسان الفاضل. وهو يعتمد فيها على أساطير الملك آرثر ورومانسات الملك شارلمان ولأول مرة يخرج لنا صورة الحب بمعناه الحديث ــ صورة تقديس للعلاقة الرفيعة السامية (وإن لم تكن عذرية) بين الرجل والمرأة، وجميع القيم العليا المرتبطة بها.

وإذا كنا لم نذكر الكوميديا الآلهية التى كتبها دانتى بالإيطالية فى القرن الرابع عشر وسبق بها تاسو؛ فذلك لأنها تختلف اختلافا كبيرا جعل النقاد يترددون فى اعتبارها ملحمة، فهى مكتوبة بضمير المتكلم، وهى تحتفل لأول مرة بوجود ما يسمى بالفرد التاريخى أى الإنسان الذى يتمتع بوجود مستقل عن الجماعة أو القبيلة. وهى قصيدة تأمل دينية تعمد إلى الرمز والاستعارة التمثيلية ولذلك فهى تنتمى إلى العصر الحديث أكثر مما تنتمى إلى السياق الذى نورد فيه نماذج الملاحم القديمة.

(٤)

ويكاد النقاد يجمعون على أن ملحمة الفردوس المفقود للشاعر الإنجليزى ميلتون هى آخر ملحمة شهدها الأدب الأوروبى وفيها يتخذ الشاعر موضوعه من الدين وعلى وجه التحديد سقوط الإنسان أو هبوط آدم وحواء من الجنة نتيجة لغواية إبليس. ويبدو من هذا أنه خالف أهم تقاليد الملحمة الكلاسيكية وهو الكتابة عن الحرب، وهذا صحيح ولكن ميلتون رغم هذا الإختلاف لا يكتب عن الدين بصورة مجردة بل يكتب عن آدم وحواء باعتبارهما نموذجين للبشر الذين كانو يعيشون فى عصره بحيث نرى فى هبوطهما هبوطا للبشر من معاصريه وفى إصغائهما للشيطان وعصيانهما لله إصغاء مواطنيه لإبليس وعصيانهم للبارىء! كما إنه كان يرمي إلى أن يجعل أحداث ملحمته أحداثا زمنية وأزلية فى الوقت نفسه، فالشياطين شخوص تفكر وتشعر مثل البشر، وتتخذ المناقشات فيما بينها أنماط المناقشات السياسية بين الناس، وسير أحداث القصة يتبع المنطق البشرى الأرضى وهلم جرا.

أما فى الشكل فلقد حاول ميلتون أن يتمسك بتقاليد الملحمة الكلاسيكية إلى أبعد حد ممكن، فهو يبدأ فى منتصف الأحداث ثم يروى لنا فيما بعد ما حدث قبل البداية، وهو يكتب ملحمته فى

اثنى عشر كتابا، ويحاكى الخصائص الأدبية لأسلوب هوميروس وفيرجيل مثل التشبيه المنبسط. وهكذا فربما استطعنا أن نجعل القارئ يتبين مدى دقة الوصف وسائر هذه الخصائص إذا اقتبسنا له بعض الأبيات من الكتاب الأول حيث يصف الشاعر "إبليس":

كانت هامته تعلو على الجميع

وكان فى صورته وحركته شامخا متكبرا

كالبرج الأشم. لم تكن طلعته قد فقدت بعد

بهاءها الأول، فبدا ملاكا أكبر

أناخ عليه الدهر وغام منه فرط السناء وأظلم!

مثل الشمس عند شروقها وهى تشخص من خلال

ضباب الآفاق، عاطلة من أشعتها

أو عندما تطل من وراء القمر ساعة الخسوف المدلهم

جالب الكوارث، فتسكب الظلال على نصف أمم الأرض

وتثير الخوف من التحول والقلق فى قلوب الملوك!

ورغم الظلام الذى كان يلف الملاك الأكبر

فقد فاق ضياؤه كل من حوله.

كانت الجراح الغائرة من أثر الرعود تغضن وجهه
وكان الهم يقبع فوق خده الذابل،
مستظلا بحاجبين ينطقان بشجاعة لا تفل
وكبرياء الرزين المتدبر الذى يتحين الثأر!
وكانت فى عينيه قسوة تشوبها آيات ندم
وشوق إلى رؤية رفاق جريمته، أو قل أتباعه
(وما أشد اختلافهم عمن رآهم فى النعيم)
الذين كتب عليهم الآن أن يتحملوا الآلام إلى أبد الآبدين.
ملايين من الجان الذين أُخذوا بجريرته
فحرموا الجنة ونبذوا من روائع الخلد لفسوقه وعصيانه!
ما أشد ولاءهم له حتى بعد أن ذوى بهاؤهم!
أرأيت إلى نيران السماء
حين تحرق أشجار البلوط فى الغابات
أو أشجار الصنوبر على الجبال
وتظل قاماتها المهيبة، رغم عريها وشيب رؤوسها
منتصبة على الربى الجرداء؟

(الأبيات من ٥٩٠ ــ ٦١٥ )

وشهد الأدب الأوروبى محاولات تالية فى القرنين التاسع عشر والعشرين لكتابة الملحمة، ولكن القصائد التى كتبت رغم طولها لايمكن أن ينطبق عليها وصف ملحمة. وخذ مثلا قصيدة الشاعر الرومانسى الإنجليزى وليم وردزورث والتى أطلقت عليها زوجته بعد وفاته عنوان "المقدمة". إنها قصيدة قصصية تماثل فى الطول الملاحم القديمة اذ تزيد على عشرة آلاف بيت وهى مقسمة إلى كتب بلغت فى صورتها الأولى ثلاثة عشر كتابا (وزيد عليها كتاب فى الصورة النهائية) ولكنها تختلف بعد ذلك فى كل شئ عن الملاحم، أولاً لضيق الرقعة التى تجرى فيها الأحداث وقصر الفترة الزمنية التى تمثلها، وثانيا وهو السبب الأهم ــ لأنها قصيدة ذاتية فى المقام الأول لأنها ترصد تطور تفكير الشاعر ومشاعره بصورة مباشرة وذلك فى انتقاله من الطفولة إلى اليفوع والنضج. والشاعرهنا إذن يقدم لونا جديدا من الفن الشعرى هو الترجمة الذاتية، أوالسيرة الذاتية، ويبتعد كثيرا عن الملحمة. والحق أن وردزورث كان يريد كتابة ملحمة من عدة أجزاء(نشر منها فى حياته جزءا واحدا هو الرحلة) وكان يريد لهذه القصيدة التى لم تنشرإلا بعد وفاته أن تكون فاتحة لها واختبارا لقدرته على كتابة الملحمة ولهذا أسمتها زوجته المقدمة ــ أى مقدمة الملحمة.

وأغلب الظن أن العـــرب لـــم يعرفـــوا الملحمـــة بـــشكلها الأوروبى، وإن كانوا قد عرفوه فهو لم يصل إلينا وما وصـــلنا من قصائد طويلة لا يمكن إدراجه فى هذا النوع الشعرى. وأما الملحمة الشعبية فتتناولها كتب الأدب الشعبى.

# الفصل الثانى :

---

# البالاد أو الموال

## (١)

شاعت ترجمة كلمة بالاد باللغات الأوروبية بكلمة موال العربية والفرق بينهما كبير. أما الموال فهو نوع خاص من الشعر الشعبى له تقاليده المعروفة (سواء كان منشأ التسمية هو شعر "المواليا" أو نوع آخر من الشعر دخل الأدب العربى على أيدى الموالى) وتناقشه كتب الأدب الشعبى على اختلافها بالتفصيل، وأما البالاد فهو إن شئت موال غربى أو أوروبى لأنه يشترك مع موالنا العربى فى أنه شعر شعبى وأنه مكتوب باللهجات المحلية وأنه يغلب عليه طابع الحزن. ولكنه يختلف عنه فى نشأته وتقاليده. "فالبالاد" كما يوحى ذلك اللفظ نفسه(المشتق من الفعل المستخدم فى اللغات القديمة بمعنى يرقص ــ ومنه اشتقت كلمة باليه) فهو شعر قصصى فى المقام الأول وإن لم يكن "البالاد" يمثل قصة بالمعنى الحديث. والمتفق عليه أن المادة الشعبية التى استقت منها الملحمة موضوعاتها هى المادة نفسها التى أنشأت البالاد، بل إن هناك

من يقول بأن الملاحم انتظمت فى ثناياها هذه البالادات القديمة وتمثلتها فما هى ملامح الموال الأوروبى أو البالاد؟

يمكن اجمال الخصائص الشكلية للبالادالشعبى "الشفاهى" فيما يلى:ـ

### ١ـ البناء:

لما كان البالاد ابنا لحياة الجماعة وخاصة الاحتفالات التى تشهدها المجتمعات المحلية على مستوى القرية أو القبيلة فقد ارتبط البالاد بالموسيقى المبسطة أى التى لا تعتمد على اكثر من لحنين: لحن للمقطع الأول أو الفقرة الأولى أو المدخل ولحن للقرار. وهكذا فبعد أن ينشدالشاعر الشعبى المدخل يردد الحاضرون القرارالذى يتضمن الفكرة العامة. وقد أثر هذا فى البناء الفنى فأصبح فى العادة يتكون من فقرات تتكون كل وحدة من أربعة أسطر أو أشطر(إذا اعتبرنا السطر القصير مرادفا للشطر فى البيت العربى) ويلى كل فقرة قرار مماثل فى الطول أو قد يكون المدخل هو نفسه القرار. وأقرب نموذج لبنائه فى العربية المعاصرة بناء الأغانى المكتوبة بالعامية وفيها يسمى المقطع "كوبليه" أى مقطع من بيتين، ويردد المغنى بعده القرار وعادة ما يكون القرار جزءا من الفقرة الأولى أو المدخل.

### ٢ ــ الخيط القصصى:

يبدأ البالاد عادة بداية سريعة أى فى منتصف الحدث لأنه يعتمد على معرفة السامعين للموضوع ويقص التفاصيل التى أدت إلى "التعقيد" بسرعة أيضا، أما التعقيد فنعنى به "المشكلة" أو "الأزمة" التى يتناولها البالاد والتى تظل دون حل لأنها تمثل واقعا لم يتغير ولذلك فقد كان من اليسير على الرواة أن يضيفوا المزيد من التفاصيل إلى القصة الأصلية دون أن يغير ذلك من نهايتها . فإذا كانت القصة تدور حول كفاح بعض الفقراء فى سبيل العيش ومقاومتهم للغنى الظالم (وهذا موضوع مألوف كما سوف نرى) وجدنا فى كل جيل مزيدا من الفقرات المستقاة من حياة المجتمع الجديد (والتى لا تتمشى بطبيعة الحال مع النص القديم) وإذا كان البالاد يتناول شنق أحدهم والأحزان التى شهدتها القرية نتيجة لهذا الظلم وجدنا مزيدا من التفصيلات فى النصوص التى ألفت بعد ذلك بل ربما وجدنا زيادة فى الحدث ــ مثل إضافة حوار إلى الحوار الأصلى ــ مثل الكلام الذى يقوله البطل لحظة الحكم عليه أو لحظة شنقه وما إلى ذلك . والحوار جزء أساسى من أجزاء البالاد أى إننا نصادف دائما "قال" و"قالوا" و"سمعوا" و"سمع من يقول". ولذلك فقد ذهب أحد النقاد إلى أن الخيط القصصى يقف عندما ما نسميه حاليا بالموقف ــ

فالبالاد يبنى الموقف ثم يشبعه بالتأملات والصور حتى ليصبح أقرب إلى المأساة الصغيرة منه إلى القصة بالمعنى المألوف.

**٣ ـ اللغة:**

اللغة كما قلنا هى لغة الشعب، أى لغة الحديث اليومى، وهى غاصة بالأمثال الشعبية وبالصور المألوفة المستقاة من هذه الحياة أيضا. وقد دأب الرواة والمنشدون على إضافة عبارات لاذعة أصبحت تجرى مجرى الأمثال. ولذلك فقد تجد نصا من القرن السادس عشر يتضمن إشارات إلى أشياء أو أحداث لم تقع إلا فى القرن الثامن عشر. وهذا على أية حال من طبيعة التراث الشفاهى. أما الصور الشعرية فهى قريبة المتناول شائعة يسيرة المأخذ وهى عادة قديمة لا تمثل انفعال المؤلف أو إحساسه الصادق به أو تجربته الجديدة ازاءه، ولذلك لم يحظ البالاد باحترام النقاد قرونا طويلة حتى أتت النهضة فى أواخر القرن الثامن عشر( كما سنرى).

أما موضوعات البالاد الشعبى فكانت تشتبك مع موضوعات الرومانسة فى إطارها الخارجى (والرومانسة نوع من القصص الشعرى القديم الذى يدور حول الحب والحرب والمغامرة والأساطير) وتختلف عنها فى مكونات مادتها أو ما يسمى حاليا بمفردات هذه المادة. فإذا كانت الرومانسة التى اشتهرت وذاعت

فى العصور الوسطى تصور معركة انتصر فيها أحد النبلاء على غريم له أو تمجد علاقة حب بين فارس مغوار و"الفتاة" التى يستلهم جمالها فى القتال، وجدت البالاد الذى يعالج الموضوع الأول وقد ركز لا على النصر ولكن على من لاقوا حتفهم نتيجة لهذه الحرب الضروس وبخاصة من يموتون دون أن تكون لهم فى الحرب ناقة ولا جمل. وقد يركز هذا البالاد على لحظة الموت ويورد حوارا بين المحارب وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة وبين أحد أصدقائه ممن يقاتلون فى صفه. وهكذا يتحول النضر الذى تصوره الرومانسة إلى رثاء وبكاء على موت البطل! أما إذا عالج البالاد موضوع الحب فهو لا يتناول العلاقة بين النبلاء وبنات الأشراف ولكنه يتناول العلاقة بين المقاتل الفقير وحبيبته أو زوجته التى تركها فى المنزل، وعادة ما يكتب هذا النوع من البالاد من وجهة نظر الزوجة أو الفتاة التى تفقد حبيبها.

وهكذا فإن موضوعات البالاد يغلب عليها الحزن وتقترب من روح المأساة الشعبية، وحتى حين تصور المغامرات فإنها دائما تنتصر للمظلومين رغم هزيمتهم فى النهاية – فالبالاد الذى يصور أساطير "روبين هود" اللص الشريف وغيره من الأبطال الصعاليك الذين كانوا يتجولون فى المناطق الشاسعة والغابات فى أواسط أوروبا وشمالها يصور قدرة المحارب الفرد

رغم افتقاره إلى العدة الحربية المتقدمة على التصدى لأعدائـه من النبلاء الظالمين، ويمجد تعاونه مـع عـشيرته والعـشائر الأخرى فى مقاومة ظلم الظالمين رغم أنه ينتهى دائما بمـوت البطل.

وعندما بزغ فجر النهضة الأوربية وانهار النظام الاقطـاعى وتكونت المدن الكبرى وانتشرت الصناعات وازدهرت التجـارة تراجع الموال الأوروبى الشعبى إلى الريف، إذ كان أغلب سكانه مازالوا يعانون بل ازدادت معاناتهم فى ظل الرأسمالية التجارية. أما المدن فقد استغل أصحـاب المطابع ــ وكانت الطباعة مـا تـزال فى أوائل عهدها ــ قدرة البالاد على الانتشار فاستخدموه فى نشر الأخبار التى تهم المجتمـع وذلـك بتكليـف مـؤلفين محترفين بصياغة نصوص جديدة تناسب الألحان القديمة (حتى يمكن التغنى بها) وطبعها فى صحائف عريضة كانوا يعلقونها فى أماكن التجمعات الشعبية، أى فى ساحات القرى والحانـات وما إلى ذلك. وقد برز لأول مرة ما يشبه الصحافة الحديثة عن طريق هذا النوع الشعرى فكان المحـررون ينـشدون الـربح بترويج الأشعار الشعبية التى تشتمل علـى غرائـب الأخبـار وعجائب الأحداث بهدف الإثارة ويدسون فى داخلها ما يريدون نشره من أفكار. وكان القرن الـسادس عـشر بحـق مرتعـا للخرافات والأساطير التى يتلهى بها سكان المدن الـذين كانـت

صلاتهم قد انقطعت بالريف دون أن تستقر للمدينة تقاليدها وأعرافها وأنماط حياتها الجديدة.

(٢)

ومع ازدياد الاهتمام باللغات المحلية الأوروبية، ازداد الاهتمام بالبالاد، فأخذ الشعراء والأدباء فى جمع النصوص القديمة ومحاولة تطهيرها من الخرافات فوجدوا أن المدينة أدت إلى مولد نوع جديد من هذا اللون الشعرى وهو الذى تطور حتى تبلور فى القرن الثامن عشر ويمكن تسميته بالموال الحضرى. وهو موال ساخر يهاجم الأوضاع الاجتماعية بقسوة وحدة، ويكيل الضربات للطبقة الجديدة التى حلت محل النبلاء ولكن فى أسلوب ضاحك يزيد من مقاومة البسطاء لهم.

ومع هذا الأهتمام بدأ الشعراء يعترفون بالقيمة الأدبية للبالاد ويحاكونه فنشأ نوع جديد يمكن تسميته بالموال الأدبى. وازدهر هذا الموال فى آخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وشجع على نشأته اعتراف كبار نقاد القرن الثامن عشر وشعرائه بما فى الموال الشعبى من قيمة فنية ـــ مثل الناقد (أديسون) فى أوائل القرن والشاعر(كوبر) فى أواسطه ـ وفعلا أوسعت المجلات مكانا لنشرهذا اللون الأدبى الجديد فى معظم

بلدان أوروبا ولكن الصفحات المخصصة له لم تكن تفرق بين الأنواع المختلفة فكنت ترى إلى جانب الموال الأدبى نماذج من المواويل الشعبية التى أقبل عليها الناس(خاصة بعد نشر المجموعة التى جمعها الأسقف بيرسى عام ١٧٦٥) ونماذج من الأشعار الغنائية أو القصصية إلخ ـ وكلها كانت تسمى مواويل ـ أو بالادات.

وأهم ما يفرق الموال الأدبى عن الموال الشعبى هو مستوى اللغة والصور الشعرية وأهم ما يشتركان فيه هو البحر والقافية والخيط القصصى. وفى عام ١٧٩٨ نشر الشاعران الإنجليزيان وليم وردزورث وصمويل تايلور كولريدج ديوانا أسمياه مواويل غنائية أو بالأحرى بالادات غنائية فأحدث ضجة فى الأوساط الأدبية إذ هاجمه كبار النقاد الكلاسيكيين لاستخدام الشاعرين لغة الحديث اليومية فى كتابة الشعر، وترجع أهمية الكتاب إلى إسباغ الغنائية على البالاد لأن الشعر الغنائى يختلف اختلافا جوهريا كما سنرى عن البالاد وقبل أن ننتقل إلى الشعر الغنائى يستحسن إيراد نماذج منوعة من البالادات الشعبية والأدبية حتى تتضح الصورة للقارئ.

أما نموذج البالاد القديم فهو موال بعنوان "السير باتريك سبنس" وليس له مؤلف معروف ويعتقد الدارسون أنه يشير إلى

حادثة تاريخية وهى غرق عدد كبير من نـبلاء اسـكتلنده فـى ١٢٨١م فى طريق عودتهم إلى البلاد بينما يعتقد البعض الآخر أنه يصور هزيمة أحد ملوك اسكتلنده فى حربه ضد الإنجليـز. وقد كانت هذه الصورة من صور البالاد شائعة قبل اهتمام النقاد وأصحاب المطـابع ودور النشر بالبـالاد ـ فهو مرثية وهـو يصور الوفاء الذى يتحلى به السير باتريك وإخلاصـه للملـك وإصراره على الإبحار رغم استحالة ركوب البحـر فـى هـذا الوقت بالذات من السنة. وهو يتضمن إشارة إلى خرافة شـائعة آنذاك ومؤداها أن رؤية هلال الشهر الجديد بعد رؤية القمر فى المحاق قبله بليلة أو ليلتين نذير سـوء لا محالـة. وأرجـو أن يلاحظ القارىء اعتماد البالاد على الحوار والحـديث المباشـر وهبوط مستوى اللغة بصفة عامة (ولذلك كان لابد من ترجمتـه إلى العامية) وافتقارها إلىالصورالـشعرية بـالمعنى الحـديث فالتشبيه فيه قصير سريع، وليس به أية استعارات مطولـة أو معقدة، وليس به أى جنوح للخيال. وهو يعتمـد علـى الخـيط السردى البسيط والموسيقى الغلابة (ولذلك أيضا كان لابد مـن مراعاة ذلك فى الترجمة ـ وإن كنت ضحيت بالقافية فى سبيل دقة المعنى). والأصل يتكون من رباعيات ـ كما فى الترجمة ـ ولكن البيت الأول والبيت الثالث من كل رباعية يتكونان من

أربع تفعيلات قصيرة  بينما يتكون البيت الثانى والرابـــع مـــن ثلاث تفعيلات فحسب:

عرش الملك فى (دمفارلم)

والكاس فى إيده بلون الدم

منين أجيب بحار شاطر

يخرج بمركبتى  للبحر؟

فارس عجوز قام  أتكلم

وكان على يمينه  قاعد

قال له ما فيش بحار مغوار

زى العظيم (السير باتريك)

كتب الملك أمر عمومى

ومضاه بإ يده أمام الكل

وراح مع المرسال (للسير)

وكان بيتمشى ع الرمل

لما قرَا (السير) أول سطر

الضحك جلجل فى ودانه

لما قرا (السير) تانى سطر

الدمعة فرت من عينه

مين اللى بس عمل فيه

العملة دى؟ دى لعبة شر!

معقولة أنزل جوه البحر

فى الوقت ده م السنوية؟

ياالله قوام بينا ياجدعان

قبل الشروق نازلين البحر

نستنى أحسن ياقبطان

أنا خايف النوة الجاية

أمبارح أنا ساعة المغرب

شفت الهلال فى السما غارب

وفى حضنه زى هلال عدمان

دليل على اللى حيجر النا

يا وقعتك ياسكتلندا

دى وقعة الكبرا قوية

غرقوا وبرانيطهم عايمة

يا رعبهم جوه الميه

وياطول ما يستنوا الستات

ماسكين مراوح فى ايديهم

ولا شافوا أبدا (سير باتريك)

ولا وصلت المركب ليهم

ويا طول ما يستنى الستات

والمشط فى الشعر مدهب

يستنوا رجعة اجوازهم

ولا عمرهم تانى شافوهم

غرقوا فى سكة (آبردور)

والعمق قول كام ألف دراع

السير وحواليه النبلاء

وكلهم راقدين فى القاع

## الفصل الثالث:

---

# الشـــعـــر الغنائى

(١)

يندرج فى هذا النوع الأدبى معظم تراث الشعر العربى بــل معظم تراث الإنسانية. وكان فى نشأته مقترنا بالغناء سواء كان ذلك على أنغام القيثار أيام اليونان أوعلى أنغام العود والدف أيام العرب أوعلى أنغام الآلات المصرية المنوعة. وكان فى نــشأته ــ كما ذكرنا ــ مرتبطا بالشعر القصصى أيضا ولكنه انفــصل عنه واستقل لاستقلال أهدافه فعرفه المــصريون القــدماء ــ إذ عرفوا مدائح الملوك ومراثى الموتى وابتهالات المعابد ــ كمــا عرف العرب القدماء هذه الأنواع جميعا وأضافوا إليها العديــد من الأنواع المعروفة وعلى أية حال فقد انفصل الجانب الأكبــر من الشعر عن الموسيقى وأصبح يؤلف لينشد أو يكتب ليقرأ.

وأهم ما يميز الشعر الغنائى عن الشعر القصصى أو الــشعر الدرامى هو أنه يعبر مباشرة عن مشاعر المتحدث وأفكــاره أى إنه تعبير ذاتى ــ وذلك رغم أنه يحول التجربــة الذاتيــة إلــى تجربة فنية (أى موضوعية) باستخدام لغة الفن أو لغــة الــشعر وهى لغة الإيقاع والتصوير والتركيب ــ كما سبق أن ذكرنا ــ

ولكننا على أية حال نلمح ضمير المتكلم بـارزا فـي القـصيدة الغنائية ونحس أنها موجهة إلى مستمع ما أو إلى قارىء مـا. ومهما يكن الموضوع الذى تتناوله القصيدة (أو ما يسميه العرب أغراض القصيدة) فإن الشاعر يفترض وجود جمهور ويفترض استجابته للقصيدة. ولم تنقطع الصلة المباشـرة بـين الـشاعر والجمهور وتتحول إلى صلة مناجاة وهمـس إلا بعـد انتـشار الطباعة وحلول الكلمة المكتوبة محل الكلمة المـسموعة. وقـد ازدهرت هذه الصلة الهامسة أو المهموسـة ـ إن صـح هـذا التعبيرـ حتى كادت أن تكون الـصلة الوحيـدة مـع حلـول الرومانسية الأوروبية فى القرن التاسع عشر ورومانسية العـالم العربى ثم الشعر الحديث فى القرن العشرين.

وربما كانت أقدم أنواع الشعر الغنائى هـى التـى عرفهـا المصريون القدماء في الألف الثالث قبل الميلاد وتدل نـصوص الأهرام على أن المصريين قد عرفوا المديح والرثـاء والغـزل والأناشيد الدينية مـن تـسابيح وابتهـالات وأغـانى الرعـاة والصيادين وما إلى ذلك. أما فى اليونان فكان منشأ هذا الـشعر دينيا ـ تماما مثل منشأ الدراما والأناشيد التى تضمنتها الملاحم فيما بعد (كما سبق أن ذكرنا) وكان يؤلـف فـى البدايـة فـى الاحتفالات الدينية الموسمية. أما العرب فقد أبدعوا حقا فى شتى ألوان الشعر الغنائى وسادت أشعارهم العالم القديم قرونا طويلـة

حتى انتقل تأثيرها إلى أوروبا عن طريق الأندلس. وعندما ولدت اللغات الأوروبية الحديثة فى عصر النهضة كان لهذا التراث الشرقى تأثيره الملحوظ فى الأشكال التى اتخذها الشعر الغنائى فى أوروبا.

ولكن ما يعنينا هنا هو الملامح الخاصة بالشعر الغنائى قديما وحديثا وبخاصة لأنه فن العربية الأول. فأما ملامحه فى الشعر العالمى فيمكن إيجاز أهمها فيما يلى: ــ

**١ ــ قصر القصيدة:**

تتميز القصيدة الغنائية فى الأدب الأوروبى عن القصيدة القصصية أيا كان نوعها بأنها قصيرة بل ربما لم تزد عن بضعة أبيات وربما لم تستغرق قراءتها دقائق بل ثوان معدودة! ولذلك ذهب بعض النقاد إلى الربط بينها وبين الفنون المكانية (أى الفنون التشكيلية) التى لا تتطلب زمنا طويلا فى تذوقها أو بالأحرى لا تعتمد على عنصر التتابع الزمنى فنحن نتذوق اللوحة كلها فى لحظات توحى بالثبات الزمنى بينما نتذوق الموسيقى فى لحظات متتابعة.

**٢ ــ وحدة الانطباع:**

تدور القصيدة الغنائية الأوروبية عادة حول فكرة أو صورة واحدة ــ أو ما يسمى فى الموسيقى ب "ثيمة" واحدة أو

لحن أساسى واحد. ولا تكاد تتفرع هذه الفكرة أو الصورة إلى أفكار أو صور أخرى وإنما يركز الشاعر عليها فى تفاصيلها أو ما يتصل بها بحيث يكون الانطباع النهائى موحدا.

**٣ ـ الاعتماد على الصورة:**

رغم غلبة الموسيقى على القصيدة الغنائية فإن وسيلتها التعبيرية الأولى هى الصورة والصورة الشعرية هى التعبير الحديث الذى يستخدم لشتى أنواع التصوير الفنى من تشبيه واستعارة وما إلى ذلك من تصوير حسى ذى دلالات هامشية أى يستخدم كلمات توحى بمعان أخرى إلى جانب معانيها الأصلية.

**٤ ـ الاتكاء على اللحظة الواحدة:**

أى انتفاء عنصر الزمن الممتد الذى تتميز به القصيدة القصصية فالقصيدة الغنائية لا تعتمد على تتابع الأحداث أو تتابع الصور والأفكار بل تبرز لحظة واحدة تتركز فيها معانى التجربة وتصبح لحظة ذات دلالة.

**٥ ـ الذاتية:**

كما سبق أن ذكرنا، لا يتحدث الشاعر هنا عن الآخرين بل عن تجربة ذاتية فموضوعه هو مشاعره وقد أدت هذه الذاتية إلى التطرف فى جانب التعبير على حساب التوصيل، إذ اهتم بعض الشعراء الرومانسيين بالصدق فى إخراج (أى التعبير

عن) مشاعرهم حتى ولم يفهمها(أى حتى ولو لم تـصل إلـى) القارىء أو السامع. فمعظم أشعار وليم بليك فيما يسمى بكتـب النبوءات مستغلقة على الفهم حتى الآن لأنها تـصور تجاربـه الدينية الذاتية (أى الصوفية) مستعينة برموز تستعـصى علـى المتابعة.

٦ ـ التركيب:

يعتمد الشاعر فى القصيدة الغنائية علـى بنـاء التراكيـب الموحية بمعان فنية ولواستعصت على التحليل المنطقى وينبـع هذا من الاتكاء على الصورة كما سبق أن ذكرنا.

ولابد هنا من نماذج لهذه القصيدة الغنائية فى أبسط صورها وأقصرها ــ ولتكن من كتاب مواويـل غنائيـة "أو" بـالادات غنائية" الذى سبقت الإشارة إليه فى الفصل السابق فهى أقـصر ما يمكن تقديمه والتعليق عليه. والقصيدتان التاليتان من تـأليف الشاعروليم وردزورث ــ وقد كتبهما وهو فى رحلة إلى ألمانيا يرثى فتاة خيالية حار النقاد فى تحديد شخـصيتها (رغـم أنـه يسميها لوسى).

أما القصيدة الأولى فتمثل كل هذه الخصائص، وقد حاولـت فى الترجمة (وبخاصة فى الفقرة الثانيـة) أن أحـاكى الـوزن والقافية الأصلية دون أن أضحى بأى جانب من جوانب الصورة

أو المعنى. فالبيتان الأول والثالث من تلك الفقرة أطول من البيتين الثانى والرابع ويشترك كل زوج منهما فى قافية واحدة ـ وهذا هو ما يسمى ببحر البالاد (وهو لسهولته ويسره يقابل الرجز بالعربية وإن كنت أمزجه بالكامل هنا):

عاشت بعيدا حيث لا تخطو قدم

عند الينابيع بأعلى النهر

عذراء لكن ما تغنى حسنها

ولا هواها عاشق من بشر

هى كالبنفسج عند صخر معشب

يخفى عن العين بهاه

هى فتنة هى مثل نجم ثاقب

يبدو وحيدا فى سماه

عاشت بمعزلها ولم يعرف

إلا القليل متى قضت

لكنها فى قبرها ياويلتا

واحر قلبى إذ مضت!

ولا داعى إلى الاسترسال فى التعليق والشرح فالقصيدة رثاء مباشر وهى تدور حول صورة العزلة وانطواء الحسن – وهى الصورة التى اتخذها الشاعر أساسا لرثائه. فالفتاة فى خياله زهرة من الزهور البرية التى لا تراها العين رغم جمالها أو نجم ثاقب يسطع عند الغروب أو الشروق فلا يلتفت إليه أحد (وربما كان كوكب الزُهَرَة) وهى تعيش مجهولة وتموت مجهولة لا يدرى بموتها إلا الشاعر فتصدر عنه هذه القصيدة القصيرة، وهى كما نرى تركز على مشاعر ذاتية فى لحظة واحدة تخرج لنا انطباعا موحدا من خلال صورة أساسية. أما القصيدة التالية فربما كانت أقدر على توضيح ما نعنيه بعنصر التركيب:

ختم النعاس على روحى وغيبها

ومحا مخاوف البشر

فبدت لعينى فتاة ليس تلمسها

يد السنين والقدر

فالآن قد سكنت والقوة اندثرت

ومضى زمان السمع والبصر

وغدت تدور ببطن الأرض دورتها

كالصخر والأحجار والشجر

الصورة هنا مختلفة إذ إن الموت الذى يسلب الفتاة الحركة يهبها فى الحقيقة حركة من نوع آخر ألا وهى الحركة اللاإرادية إذ إنها رغم فقدانها القوة والسمع والبصر أصبحت تدور مع الأرض فى دورتها اليومية دون أن يكون لها يد فى ذلك. وأما التركيب فنقصد به أن الشاعر يبنى عددا من الصور المتداخلة يبدؤها بمفارقة النوم والصحو فهو يتبين أنه كان غائبا عن الوعى حين تصور أن الفتاة لا يمكن أن تمسها يد السنين التى نعرفها على الأرض أى إنه لم يكن يتصور (لجمالها أو لحبه لها) أنها فانية مثل البشر وأن مصيرها إلى الموت ولهذا فلم تكن لديه مخاوف. وهو حين يصف هذه المخاوف بأنها مخاوف البشر أو البشرية فإنما يعنى أنها الخوف من الفناء ــ وهو إذن لم يكن يخاف الفناء لأنه لم يكن يتصوره أو يعمل له حسابا! أما وقد صحا فقد أصبح يذكره ويخشاه ــ وهى تيمة جديدة تخرج من باطنها تيمة أخرى وهى صورة الموت التى ذكرناها أى صورة الامتزاج بالأرض والدوران معها رغم فقدان الحركة والقوة. إنها صورة تربط الإنسان فى النهاية بالصخور والأحجار والأشجار ــ تلك الكائنات التى لا حول لها ولا طول رغم أنها تتحرك يوميا وتدور مع الأرض فى دورتها اليومية! فهل أصبح الشاعر يخاف هذا الامتزاج أم أن المفارقة تقف عند حد التضاد بين حركة الأحياء وحركة الأموات؟ إن إثارة هذا

التساؤل من خلال صورة الصحو (صنو الحياة) والنوم (صنو الممات) هو الذى يجعلنا نصف الصورة بأنها مركبة، أى بأنها مجموعة من المشاعر المتداخلة وقد بنى بعضها فوق بعض.

(٢)

أما فى الأدب العربى فالواضح أننا لن نستطيع أن نوجز ملامح القصيدة بمثل هذا التبسيط ولن نستطيع أن نلخص فى سطور ما أفرد له الدارسون مئات الكتب. ولكن لابد من توضيح الفارق بين القصيدة العربية الغنائية التقليدية وبين ما يسمى بالشعر الحديث أو ما يسمى خطأ بالشعر المرسل أو حتى الشعر الحر. ويكفى أن نذكر أن القصيدة العربية التقليدية تتبع أوزانا محدودة أى إيقاعات كمية أى مجموعة محسوبة من الأصوات تتكون من ضربات معدودة (أى تركيبات من حروف ساكنة وأخرى متحركة) ـــ بحيث نرى كل مجموعة من هذه الضربات وقد شكلت فيما بينها وحدة إيقاعية تسمى بالتفعيلة، وبحيث يتكون كل بيت من عدد من هذه التفعيلات لا يتعداه، ويتكرر نفس العدد فى كل بيت. كما تتميز القصيدة العربية بوحدة القافية (والقافية هى مجموعة حروف فى آخر البيت تنتهى بحرف محدد يسمى الروى تنسب إليه القصيدة ـــ فيقال ميمية المتبنى

أو رائية أبى تمام وهلم جرا). وقد تمسك العرب بهذا الشكل وحافظوا عليه عبر القرون وهو ليس شكلا جامدا كما يُظَنُّ بل إنه يهيىء تنويعات كثيرة فى الأنغام والإيقاعات أولا بسبب تعدد البحور ـ فهناك قرابة ستة عشر بحرا (أى تكويناً إيقاعياً ينتظم عددا من التفعيلات قد تختلف فيما بينها) وثانيا بسبب ما يسمح به من الخروج على شكل التفعيلة الأصلى وهو مايسمى بالزحاف.

ويشترك الشعر فى شتى اللغات مع الشعر العربى فى هذه الخاصية الفريدة وهى الوزن والقافية . ولكنه يختلف فى بعض اللغات وخاصة فى اللغات الأوروبية الحديثة فى النمط الإيقاعى الذى يتفاوت فى بعض أنواع الشعر بين بيت وبيت، إذ قد ينتظم البيت أربع تفعيلات ويليه بيت من ثلاث ـ كما فى البالاد ـ وفى نظام القافية إذ تتغير بالتناوب بين الأبيات وهلم جرا. ولكن الشعر الأوروبى الحديث لا يقوم على الموسيقى الكمية (أى القائمة على عدد الحروف الساكنة والمتحركة) ولكن على الموسيقى النبرية. والنبر هو الحدة فى نطق الصوت الذى يحدد نوع الضربة الصوتية أو المقاطع. وهناك أنواع من الشعر الأوروبى لا تهتم بالقافية على الإطلاق مثل ما يسمى بالنظم الخالى أى الخالى من القافية ـ وهو ما يترجم إلى العربية بالشعر المرسل. وقد اضطر الشعراء إلى اللجوء إلى هذا النظم

فى الملاحم والمسرحيات الشعرية بسبب صعوبة الحفاظ على قافية واحدة على مدى آلاف الأبيات.

وقد شهدت القصيدة العربية محاولات عديدة للتجديد فى شكلها فى شتى البلاد التى فتحها العرب وخاصة فى الأندلس فنشأت أشكال جديدة مثل الموشح والدوبيت ولكن هذا لم ينل من ثبات شكل القصيدة القديمة التى تفاوتت حظوظها من الجودة والقبول أوالانحطاط والرفض حتى عصر الإحياء أو البعث. وهو عصر البارودى فشوقى وحافظ، والذى بدأ منذ أواخر القرن التاسع عشر. أما السمات التى حافظت عليها عبر القرون فهى وحدة البيت (وهى تقابل باللغات الأوروبية وحدة الكوبليه أى البيت الذى يتكون من سطرين باعتبار أن كل سطر يمثل شطرا أو نصف بيت ــ كما سبق أن ذكرنا) فلم يكن العرب يحبون أن يكون معنى البيت ناقصا أو معتمدا على ما يسبقه أو ما يليه. ولهذا جاء كل بيت قائما برأسه باعتباره مستقلا فى البناء النحوى وفى المعنى. وثانيها: هو تعدد أغراضها وتنوع "معانيها" بحيث تنقل السامع من فكرة إلى فكرة أو من صورة إلى صورة قد تكون أو لا تكون متصلة بها وثالثها: هو وحدة الروى والقافية ورابعا: هو وحدة البحر أى الإيقاع وعدم تفاوت طول الأبيات.

ولم يكن المحك فى الحكم على القصيدة أن تكون ذات وحدة شعورية أو قائمة على تجربة نفسية أيا كانت هذه التجربة ولكن أن تتسم بإحكام البناء اللغوى وأن تكون معانيها ذات قيمـــة أى جديرة بأن يحفظها الناس ويرددوها ولذلك انشغل النقاد العـــرب بقضية اللفظ والمعنى، وكان أُحد التعريفات للـــشعرهو الكـــلام الموزون المقفى الذى يدل على معنى ــ أى على معنـــى قـــيم. وأما المدارس النقدية فى الأدب العربى على اختلافهـــا فتكـــاد تجمع على بعض الأسس التى عادة ما نقرنها بالكلاسيكية فـــى الأدب الأوروبى وهى باختصار أنه لكل مقـــام مقـــال (والـــذى يوازى مبدأ اللياقة فى النقد الأوروبى أو "ديكوروم") بمعنـــى أن تتفق الصياغة مع مقتضى حال السامعين فلا تستخدم المستويات اللغوية الرفيعة فى مخاطبة جمهور مـــن العامـــة ولا تـــستخدم العامية فى مخاطبة المثقفين، وأن من حـــق المعنـــى الـــشريف اللفظ الشريف (كما يقول بشر بن المعتمر). وثانيها: أن تتسم بما وجده الشعراء فى شعر سابقيهم من حيـــل وتراكيـــب بلاغيـــة اختص بها الشعر دون النثر (ثم انتقلت فيما بعد إلى النثر) مثل الاستعارة والتشبيه والكناية وأنواع المحسنات اللفظية والبديعيـــة من جناس وطباق و تواز وتقابل وسائر ألوان الزخرفة اللفظية. وثالثها أن تحافظ القصيدة على الشكل الموروث إرضاء للتقاليد الفنية والعرف الفنى فتتعدد أغراضها وتـــشتمل علـــى الحكـــم

والمعانى التى تجرى مجرى الأمثال وأن تبتعد عن التفاصيل الواقعية الدقيقة التى قد تختلف من عصر إلىعصر ومن مكان إلى مكان (وهو ما يسمى فى النقد الكلاسيكى بالتعميم والتجريد).

ولكن الشعراء لم يكونوا يتبعون هذه المبادئ دائما أو يلتزمون بآراء النقاد فالشاعر العربى الأصيل كان يخرج عن التقاليد ويخرج لنا تجربته النفسية فى القصيدة دونما حرج، وكان من أثر ذلك أن تفاوت شكل القصيدة العربية، وبرزت لنا صور مختلفة وان كانت جميعا تتبع الأساس الأول وهو الالتزام بالبحر الواحد والقافية الواحدة وتحترم وحدة البيت.

أما سبب الخلط فى أذهان الكثيرين بين المبدعين والمقلدين فهو المنهج الشكلى الذى اتبعه النقد العربى على مر العصور إذ كان يعتبر الشعر من فنون القول وحسب ويطبق عليه ما يطبق على النثر (كالخطب والأحاديث والرسائل) من قواعد نقدية انحصرت كما سبق أن ذكرنا فى قضية اللفظ والمعنى ولا داعى للإفاضة فى هذا الموضوع فقد تولته معظم كتب النقد العربى الحديث، وباختصار فإن المنهج الشكلى لم يدع مجالا على الإطلاق لأى منهج نقدى آخر يمكن أن يبرز العلاقة بين المبدع وإبداعه أو بين القصيدة والمتذوق، وكانت الضحية

الأولى هى المنهج النفسى الذى كان يمكن أن يلقى بالضوء على عملية "التحويل" التى ذكرناها فى الفصل الأول ــ أى تحويل المادة النفسية المستقاة من التجربة الشعورية إلى عمل فنى بطبيعتة ذاتى وموضوعى معا، أى ينبع من الذات أولا قبل أن يتحول بالصور والإيقاع والتركيب إلى عمل موضوعى هو القصيدة.

وكانت ثورة أصحاب الديوان (العقاد والمازنى وشكرى) فى أوائل هذا القرن على أصحاب مدرسة "الإحياء" (أو النهضة أو البعث) بزعامة شوقى، أى المدرسة التى أرادت إحياء التراث العربى بإحياء التقاليد المتوارثة للقصيدة العربية. كانت هذه الثورة فى جوهرها ثورة رومانسية أكثر منها ثورة حديثة. ولم تستطع أن تضيف إلى الشعر العربى نماذج جديدة تغير من مفهومنا للشعر أو تعيننا على تعديل بعض ما توارثناه عن شكل القصيدة فجاءت أشعارهم ــ رغم اهتمامها الشديد بالتجربة الذاتية ــ تقليدية فى مبناها إذ تعتمد على وحدة البيت، وعلى انتظام الوزن ووحدة القافية.

حتى إذا وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها وجدنا بعض المؤثرات الجديدة فى الشعر الغنائى العربى وأهمها الشعر الحديث الذى كان قد نشأ وازدهر فى إنجلترا وأمريكا ومدرسة

النقد الحديث التى أشاعت بعض المبادئ الجديدة المناقضة للرومانسية فى إنجلترا فى أوائل القرن، ثم تلاها بعض الأساتذة فى أمريكا بتحليل الأعمال الأدبية القديمة فى ضوء هذه المبادئ ومن أهمها ما يسمى بالتصويرية أى الاتكاءعلى العلاقة بين الرسم والشعر (وهو مذهب كلاسيكى قديم) بحيث تكون الصورة الحسية هى جوهر القصيدة وبحيث تختفى ذاتية الشاعر أو شخصيته تماما فى عملية التحويل الفنى أى تحويل المادة النفسية إلى مادة فنية موضوعية. ومن مبادئها أيضا التخصيص بدلا من التعميم، والتجسيد بدلاً من التجريد وقد سبق القول فى هذا جميعا فى الفصل الأول.

(٣)

أما الشعر الحديث الذى يسمى أحيانا بالشعر المرسل وأحيانا بالشعر الحر ونسميه اليوم شعر التفعيلة فهو يتبع حقا هذه المبادئ ويضيف إليها قدرا من التجديد فى الوزن والقافية، ولذلك لابد من إلقاء الضوء عليه. ولقد سبق الحديث عن التكوين الإيقاعى المنتظم للقصيدة العربية ولا أريد فى كتاب مبسط كهذا أن أدخل القارئ فى تفصيلات البحور والقافية إذ إن لهذه كتبا خاصة تتولاها بالشرح والتحليل، ولكن لا بأس من شرح ما نعنيه بوحدة التفعيلة فى الشعر الحديث.

قلنا إن الشعر العربى يعتمد فى نظمه على الإيقاع الكمى أى على عدد من "الضربات" تتكون كل "ضربة" منها من حروف متحركة وأخرى ساكنة (والسكون يعنى التسكين أو المد) ويسمى العروضيون هذه الضربات بالأسباب والأوتاد والفواصل. وسوف نوضحها بالأمثلة التالية. خذ أداة النفى "لم". إنها تتكون من حرفين الأول متحرك (ولا يهم إذا كان مفتوحا أو مكسورا أو مضموما) والثانى ساكن. وهو وحدة بسيطة أو ما اسميناه "ضربة" وقس على هذا أية كلمة تتكون من حرفين الأول متحرك والثانى ساكن أو ممدود: لم ــ لن ــ فى ــ يا ــ عن ــ من ــ إنْ ــ إلخ فإذا جاءتك كلمة أخرى تتكون من ثلاثة حروف الحرفان الأولان متحركان والثالث ساكن كانت هذه ضربة مختلفة ــ أضف همزة الاستفهام إلى أداة النفى: (ألم) ــ أو إلى بعض الكلمات التى أوردناها يخرج لك المثال الذى نبغيه ــ أعن ــ أفي ــ ألن ــ أمن وهكذا.ويكفى هذا القدر لتوضيح ما نريد. فإذا أتيت بمجموعة منوعة من هذه الضربات (وقد أوردت هنا نموذجين فحسب) تكونت لديك وحدة الإيقاع فى النظم العربى. مثلا يمكن أن تجد من التفعيلات الشائعة ما يستخدم هاتين الضربتين فحسب فى نمط محدد ــ ضربتين من النوع الأول تليهما ضربة من النوع الثانى. ومثل التفعيلة هو (إن لم يكن) فالكلمتان الأوليان تنتميان إلى الضربة الأولى

والكلمة الثالثة تنتمى إلى الضربة الثانية. أو خذ تفعيلة أخـرى تضع الضربة الثانية بين ضربتين من النوع الأول ـ هكذا (لـم يكن فى) وهلم جرا.

التفعيلة إذن هى الوحدة الأولى أو اللبنة الإيقاعية التى يبنى منها النظم العربى. وهى أنواع كثيرة. ويعتمد البحر فى الشعر العربى ـ والبحر هو الإيقاع المحدد للبيت الواحد من الشعر ـ على ثلاثة أمور أولها نوع التفعيلة إذ قد تتكـون مـن ثـلاث ضربات من أنواع مختلفة كما رأينا فى المثال السابق وقد تتكون من ضربتين فقط من النوع الأول (يا من) أو من النوع الثـانى (ألم يكن) أو منهما معا (أتانى) وهلـم جـرا. وثانيهمـا عـدد التفعيلات فى البيت الواحد (أو فى الـشطر ـ والـشطر هـو النصف) إذ قد يتكون البيت من ست تفعيلات وقد يتكـون مـن أربع. وثالثها التشكيلات من هذه التفعيلات فى البيت الواحد. إذ قد يتكون الشطر من أربع تفعيلات، الأولى طويلة (يرمز لها بـ ط) والثانية قصيرة (ق) ثم تتكرر هاتان التفعيلتان معا فيكـون شكل الشطر هكذا (ط + ق) + (ط + ق) أى إن الوحـدة هنـا تطول فتنتظم تفعيلتين بدلا من واحدة بل إن الشطر الواحد قـد يمثل وحدة إيقاعية كاملة إذا كان يتكون مـن ثـلاث تفعـيلات الأولى طويلة والثانية قصيرة والثالثة مثل الأولى ـ هكذا (ط + ق + ط) فى كل سطر.

وسنورد نماذج لتوضيح الفرق فى موسيقى الشطر أو البيت نتيجة لهذه الأمور الثلاثة. انظر أولا إلى البيت التالى وردده بصوتٍ عال لتتبين تأثير قصر التفعيلة:

**يانجمى ياتجمى الأوحد    يافرحى ياعمرى الأسعد**

هنا التفعيلة قصيرة وتتكون من ضربتين اثنتين وهى تتكرر أربع مرات فى كل شطر (ثمانية فى البيت كله) وتحس بأن الإيقاع به شئ من السرعة. فإذا أخذنا بيتا آخر يتكون من تفعيلة أطول (تتكون من ثلاث ضربات فى العادة) وجدنا الفرق واضحا رغم أن التفعيلة لا تتكرر أكثر من ثلاث مرات فى كل شطر:

**أيها الفلك على وشك الرحيل    قف تمهل ! إن لى فيك خليل**

وانظر ثانيا إلى التأثير الذى يحدثه عدد التفعيلات فى موسيقى البيت. فى البيت التالى يتكون كل شطر من ثلاث تفعيلات طويلة من النوع نفسه أى من البحر السابق:

**ياربيعى ما لأزهارك تذوى    قبلما تشهد أنوار الحياة**

أما فى البيت التالى الذى ينتمى إلى البحر نفسه أى يستخدم النمط الإيقاعى نفسه أى التفعيلة نفسها فإنه يتكون من تفعيلتين فقط من كل شطر (أربع تفعيلات فى البيت كله):

**فى الأماسى التقينا　　وعلى النسم مشينا**

وهذا ما يسميه العروضيون "مجزوءا" ـــ وتـأثير حـذف تفعيلتين من البيت واضح.

ثم انظر ثالثا إلى نوع الإيقاع فى الأبيات التى تعتمد علـى تكرار التفعيلة الواحدة أو ما يسمى حاليا بالبحور الصافية. لقـد رأينا هذا فى المثال الأول (يا نجمى يانجمى الأوحد) حيث يعتمد البحر على أقصر تفعيلة ممكنة، ورأيناه فى المثال الثانى (أيهـا الفلك) حيث نجد التفعيلة أطول بكثير. ولننظر إلى مثال ثالـث (من بحر آخر).

**جن على جن وإن كانوا بشر　　كأنهم خيطوا عليها بالإبر**

أو خذ مثالا من بحر رابع:

**سنون تعاد ودهر يعيد　　لعمرك ما فى الليالى جديد**

أو من بحر خامس:

**رقد السحاب على الجبال ولم يزل　　متثاقلا متكاسلا وسنانا**

ثم قارن هذه الموسيقى بموسيقى الأبيات التى تتنـوع فيهـا وحدة الإيقاع بحيث تتكون من تفعيلتين مختلفتين عن هذه جميعا بل وتختلفان فيما بينهما ـ فالأولى قصيرة والثانية طويلة وهما تشكلان "الوحدة" التى تتكرر أربع مرات فى البيت أى مـرتين

فى كل شطر حسب ما رمزنا ب (ق + ط) + (ق + ط) فى كل شطر:

**تداركتما عبسا وذبيان بعد ما تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم**

أو خذ بيتا من بحر آخر يتبع نفس القاعدة ولكنه يستخدم تفعيلات مختلفة ــ فالوحدة فيه تتكون أيضا من تفعيلتين الأولى طويلة والثانية قصيرة هكذا (ط + ق) + (ط + ق):

**ما فى المقام لذى عقل وذى أدب من راحة فدع الأوطان واغترب**

ثم انظر إلى التركيب التالى (ما اسميناه بالتشكيل) ــ أى التركيب الذى رمزنا له بالمعادلة ط + ق + ط فى كل شطر. بحيث يكون كل شطر وحدة إيقاعية مستقلة تتكون من تفعيلة طويلة تليها تفعيلة أقصر منها ثم تأتى التفعيلة الأولى. وبحيث يتكون البيت كله من وحدتين موسيقيتين فقط:

**همت الفلك واحتواها الماء وحداها بمن تقل الرجاء**

ومن نفس البحر:

**اخرج الروض أطيب الثمرات هات ما شئت من قريضك هات**

**زهرات تتيه بالغصن زهوا وغصون تتيه بالزهرات**

وقد يعمد الشاعر إلى وصل الشطرين بحيث تحس بأن الموسيقى متصلة فى البيت كله:

**وســـهيل كـــوجنة الحب فى اللـــون وقلبَ المحب فى الخفقان .**

**مســـــتبد كـــــأنه الفـــارس المـــعلم يبـــدو معارض الفرسان**

وهكذا نرى أن الشعر العربى يتمتع بحرية كبيرة فى الإيقاع ـ أى فى الأوزان والبحور إلى جانب ماهيهيئـــه الزحـــاف (أى التعديل فى شكل التفعيلة باسكانِ حرف متحـــرك أو حذفـــه أو تحريك حرف ساكن أو حذفه) من حرية فى الموســـيقى بحيـــث يستطيع الشاعر أن يطوع موسيقاه لمقتضيات الإيقـــاع النفـــسى لتجربته. فالموسيقى ليست قوالب جامدة. وليس أدل على ذلـــك من الزيادة أو النقصان فى الضربات فى بعض التفعيلات وهـــو ما لجأ إليه كثير من المجددين على مدى تاريخ الشعر العربـــى الطويل. ولا شك أن الثراء الذى تحفل به أنغام الـــنظم العربـــى يتيح للشاعر المقتدر أن يبدع أشعاره فى إيقاعـــات متفاوتـــه لا أعتقد أن الشعرالأوروبى يتحلى بهـــا. فمـــاذا فعـــل الـــشعراء المحدثون؟

كانت أول مشكلة ولا شك هى القافية لأن الحفاظ على قافية واحدة على مدى أبيات كثيرة يستلزم جهدا مضنيا وإلماما كبيرا بالمعجم العربى أى يتطلب ذخيرة من الألفـــاظ قـــد لا تتـــوافر للشاعر فى هذا العصر ثم هى إذا توافرت فقـــد تـــشتمل علـــى

الغريب والحوشي مما لا يحسن استخدامه فى شعر موجه إلى جمهور أبناء القرن العشرين.

ولذلك فقد دعا الشعراء المحدثون إلىعدم الالتزام بقافية واحدة فى القصيدة وتنويعها خاصة فى الأشكال الجديدة من الشعر العربى وبخاصة فى المسرحية (وقد فعل هذا شوقى فى مسرحياته) أما المشكلة الثانية فقد رأى المحدثون أن الشكل التقليدى رغم ثراء موسيقاه يوحى بالانتظام الشديد ومن ثم فقد قالوا إنه يحبس أو يقيد جميع التجارب النفسية للشاعرأيا كان شكلها فى نمط واحد من الأبيات المتساوية فى الطول والإيقاع أى يفرض عليها نسقا ونهجا مسبقا يمكن أن يؤدى إلى طمس بعض المشاعر أو أن يحول دون تصويرها تصويرا دقيقا. ولذلك فقد لجأوا إلى التفعيلة الواحدة باعتبارها الإيقاع الذى يمكن تكراره بحرية أى دون التقيد بعدد معين فى كل بيت مع التوسع فى الزحاف وفى حرية استخدام أجزاء من التفعيلات بدلا من التفعيلة الكاملة وقد نجح الموهوبون من الشعراء فى استخدام هذا اللون الجديد وأثبتوا قدرتهم على إبداع شعر تقليدى وشعر حديث بالجودة نفسها فبرزت أسماء بدر شاكرالسياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد الفيتورى وجيلى عبد الرحمن وغيرهم من الرواد واستقبلهم العالم العربى استقبالا حافلا وعلى مدى سنوات

طويلة بدا أن الشعر العربى قد ولد ميلاد جديدا لم يشهد مثله منذ أن توفى حافظ وشوقى(١٩٣٢) ـ وفعلا ازداد عدد الشعراء وتنوع إنتاجهم من الشعر الغنائى (حسب تعريفنا له فى البداية) وانضم إليهم فى السبعينيات عشرات على مدى العالم العربى ممن ينشرون فى الصحف ويتلقف القراء دواوينهم وينتظرونها بلهفة ولا داعى بالطبع لذكر أسمائهم.

ولكن لابد من تحذير قارئ هذا الكتاب من أن اليسر الذى يتسم به الشعرالحديث خادع فى الحقيقة. فالشعر الحديث موزون وإن تحرر من تقسيمات الأوزان الثابتة القديمة. ولذلك لابد من إيراد بعض الأمثلة ولتكن جميعا من ديوان الراحل صلاح عبد الصبور. فى ديوانه الأول "الناس فى بلادى" تطالعنا بعض القصائد ذات الموسيقى المنوعة أى التى لا تلتزم بوحدة التفعيلة وتقدم ما يوحى بالموسيقى المنتظمة مثل قصائد (عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤) و (سوناتا) و (الرحلة) و(الوافد الجديد) و(الإله الصغير) و(سرداب) ـ ولنضرب لها مثلا من قصيدة الوافد الجديد:

**وأنا جاهد لغوب　　　أتهادى إلى الأبد**

**نحو قصر من الرمال　　　وقلاع من الزبد**

فى كل شطر تفعيلتان مختلفتان بحيث تتكون الوحدة الإيقاعية منهما وتكرر فى كل بيت. ولكن معظم القصائد فى هذا الديوان تعتمد وحدة التفعيلة ولنأخذ قصيدة شنق زهران وقد كانت محببة إلى نفس الشاعر رحمه الله (إذ أعجب بها الدكتور لويس عوض عندما نشرت أول مرة):

وثوى فى جبهة الأرض الضياء

ومشى الحزن إلى الأكواخ تنين له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

من أذان الظهر حتى الليل ياالله!

كل هذى المحن الصماء فى نصف نهار

مذ تدلى رأس زهران الوديع

الواضح أن عدد التفعيلات يتفاوت من بيت إلى بيت كما يلى:

٣ ــ٥ ــ٢ ــ٣ ــ٤ ــ ٣ ــ ولكن الشاعر لا يلتزم بهذه "الحرية" فى سائر القصيدة فنجده عندما تقتضى التجربة الشعرية يحافظ تقريبا على نفس العدد:

ذات يوم

مر زهران بظهر السوق يوما

ورأى النار التى تحرق حقلا

ورأى النار التى تصرع طفلا

كان زهران صديقا للحياة

ورأى النيران تجتاح الحياة

مد زهران إلى الأنجم كفا

ودعا يسأل لطفا

ربما سورة حقد فى الدماء

ربما استعدى على النار السماء

فكل بيت يتكون من ثلاث تفعيلات فيما عدا الأول الذى يتكون من تفعيلة واحدة والثامن الذى يتكون من تفعيلتين والواضح أن القافية تختلف هنا اختلافاً كبيرا عما اعتدناه فى الشعر العربى التقليدى ولا تكاد تحتاج إلى تعليق.

( ٤ )

نجح المحدثون فى إبداع شعر غنائى حديث من عدة أنواع، وأهم نوع هو القصيدة التركيبية أى التى تقوم على "تعدد الأصوات" أو ما يسمى"البوليفونية" فى الموسيقى ولنشرح هذا الكلام: قلنا إن الشاعر فى القصيدة الغنائية يركز على لحظة

واحدة تتجمع فيها انفعالات التجربة النفسية التى عاناها، وكان الشعراء في الماضى يميلون إلى تجريد هذه اللحظة وتنقيتها حتى لتصبح حزنا خالصا أو فرحا خالصا أو قلقا أو أملا أو شكوى إلخ. وكان الشاعر فى القصيدة التقليدية يعرف ما يريد أن يقوله وينحصر جهده بعد ذلك في عمليات الصياغة اللغوية والبناء الفنى – فهو حين يكتب قصيدة يبكى فيها عزيزا فقده فهو يبكيه وحسب وهو حين يذكر الماضى ليتحسر عليه فهو يتحسر عليه وحسب وهذا ما نعنيه بالصوت الواحد. أما فى الشعر الحديث الذى بدأ فى أوروبا فى القرن العشرين فقد أدخل الشعراء فى الشعر الغنائى أصواتا أخرى نتيجة لإدراكهم أن التجربة البشرية معقدة وأن ما يسمى بالعاطفة يتضمن عدة عواطف في الوقت نفسه ولذلك فبدلا من التنقية قدموا لناعدة عواطف تتناقض فيما بينها لما يدف في ثناياها من مشاعر متباينة. أى إن هم الشاعر أصبح ينصب على التجربة بكل ما فى غضونها من أحاسيس بدلا من تجريد إحساس واحد للتعبير عنه.

ورغم الصورة التقليدية الخادعة فى الشعر العربى الكلاسيكى من ابتداء بالنسيب ثم تدرج إلى الموضوع الأساسى أو التفرع منه فان العاطفة فيها صافية فالمدائح النبوية التى أبدعها شوقى مدائح خالصة وأشعار حافظ ابراهيم الوطنية

أشعار وطنية خالصة، وكذلك كانت خمريات أبى نواس وزهديات أبى العتاهية إلخ وكذلك كانت أشعار الأوروبيين على مدى تاريخ الشعر الغنائى وليس فقط فى القرن التاسع عشر (نقول هذا لأن ثورة المحدثين كانتّ موجهة أساساً ضد شعراء ذلك القرن) . وحتى عندما يصور شوقى فى مسرحياته مشاعر الشخصيات فى المواقف الدرامية (أى التى تتبع من الصراع وتصب فيه ) فإنه يصفيها وينقيها جريا على عادته فى الشعر الغنائى. فعندما تخاطب كليوباترا الحية التى تموت بسمها فهى تتخذ صورة الملكة الفخورة المعتدة بنفسها ولا تراودها أية مشاعر سوى الكبرياء. فهى لا تتردد ولا ترى فى الموت رهبة ولا تخشاه. إن شوقى يصورها تصويرا أسطوريا يقترب بها من أبطال الملاحم ويبتعد بها عن أبطال المأساة (أو من يسمون بالأبطال التراجيديين). فالبطل الملحمى بطل خالص نصفه بالأسطورية لأنه يمثل فكرة ما ويرمز لمثل أعلى أما البطل المأسوى (أو التراجيدى) فهو إنسان كامل تدف بين جوانحه مخاوف البشر ويخطىء مثل البشر ويخاف الموت مثل البشر! ولكن كليوباترا لا تخامرها أية مشاعر من هذا النوع: إنها تريد أن تموت مثلما ماتت الزباء صائحة "بيدى لا بيد عمرو" —— ولذلك فإن شوقى يهتم فى تصوير لحظة انتحارها بمعنى هذه اللحظة لكل إنسان بدلا من استكشاف معناها للشخصية نفسها.

إننا لا نشهد تجربة شعورية مركبة (انظر الباب الأول) ولكننا نشهد تجريدا لمعنى واحد من معانى التجربة الشعورية التى لم يتمثلها شوقى. والأرجح أنه كان يريد لحديث كليوباترا أن يشتمل على الحكم التى يرددها الناس من بعده (وقد يشفى العضال من العضال) أكثرمن أن يكون تصويرا وتجسيدا لأخطر لحظة فى حياة ملكة ــ لحظة موتها. ولذلك فإن المشاعر التى يصورها حديث كليوباترا ومطلعه:

**هلمى الآن منقذتى هلمى وأهلا بالخلاص وقد سعى لى**

مشاعر متجانسة ــ وهى تنبع جميعا من صوت واحد لا من عدة أصوات (قد تختلف فيما بينها وقد تتصارع).

وكذلك نرى مجنون ليلى فى مسرحية شوقى فهو محب خالص يتطلع إلى المستقبل أو يذكر الماضى أو يصف الطبيعة أو يتغزل، وقد انفردت بكل عاطفة قصيدة صغيرة ينتظمها بناء المسرحية الكبير. أى إن تجربة المجنون فى المسرحية قد تحولت إلى عاطفة مبسطة أو عدة عواطف مبسطة مما يرتبط عادة بتجربة الحب ــ سواء منها الغيرة أو القلق أو الشوق أو الوحشة إلخ.

ومن قبل شوقى كان البارودى واضحا وضوح النهار فى تفرد الصوت، وحدبا على الأبيات التى تجرى مجرى الأمثال:

(ومن كانت العلياء همة نفسه/ فكل الذى يلقاه فيهـا محبـب)
وذلك فى قصيدته الشهيرة التى مطلعها:

**سواى بتحنان الأغاريد يطرب وغيرى باللذات يلهو ويلعب**

وكذلك كان حافظ متفرد الصوت حين يخاطب الإنجليز:

**حولوا النيل واحجبوا الضوء عنا واطمسوا النجم واحرمونا النسيما**

وقس على هذا غيرهم من الشعراء المجيدين فى تلك الفتـرة وحتى مولد الشعر الحديث.

والواقع ان تفرد الصوت من الملامـح الكلاسـيكية فـى الأدب العالمى ويبدو أن الشعراء المحدثين فى أوروبا ابتداء من الحركة الرمزية فى فرنسا فى القرن التاسـع عـشر وانتهـاء بشعراء الحرب العالمية الأولى ـ وهـم الـذين ثـاروا علـى تجريدات الرومانسية وتعميماتهـا وتهويماتهـا وأرادوا للـشعر صلابة التجربة الحسية ـ قد غمـطوا الرومانسية حقها عامدين أو غير عامدين إذ إن شعر التجربة وتعدد الأصوات قد ولد حقا وصدقا على أيدى الرومانسيين. ولنضرب الآن المثل على تعدد الأصوات وتأثيره فى القصيدة العربية الحديثة من ديوان صلاح عبد الصبور:

## أغنية للقاهرة

لقاك يا مدينتى حجى ومبكايا
لقاك يامدينتى أسايا
وحين رأيت من خلال ظلمة المطار
نورك يامدينتى عرفت أننى غللت
إلى الشوارع المسفلته
إلى الميادين التى تموت فى وقدتها
خضرة أيامى ..
وأن ما قدر لى يا جرحى النامى
لقاك كلما اغتربت عنك
١٠ بروحى الظامى
وأن يكون ما وهبت أو قدرت للفؤاد من عذاب
ينبوع الهامى
وأن أذوب آخر الزمان فيك
وأن يضم النيل والجزائر التى تشقه
١٥ والزيت والأوشاب والحجر
عظامى المفتته
على ذرى الأحياء والسكك

حين يلم شملها تابوتى المنحوت من جميز مصر

٢٠ لقاك يا مدينتى يخلع قلبى ضاغطا ثقيلا

كأنه الشهوة و الرهبة والجوع

لقاك يا مدينتى ينفضنى

لقاك يامدينتى دموع

أهواك يا مدينتى الهوى الذى يشرق بالبكاء

٢٥ إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناه

أهواك يا مدينتى الهوى الذى يسامح

لأن صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين ـــ

إن أراد يصارح

أهواك يا مدينتى ـــ

٣٠ أهواك رغم أننى أنكرت فى رحابك

وأن طيرى الأليف طار عنى

وأننى أعود، لا مأوى، ولا ملتجأ

أعود كى أشرد فى أبوابك

أعود كى أشرب من عذابك ...

التجربة هنا هى: عودة الشاعر إلى مدينته "بعد شهر من التجوال" كما يقول لنا وهو يستخدم فى البداية لفظ لقاء ليوحى باللقاء بين محب وحبيبته ولكننا سرعان ما ندرك أنه لقاء عاصف (كما يقولون) فقلبه مفعم بعدة عواطف معا ينتظمها خيط "مواجهة" مدينته. والمواجهة تجرى فى إطار هيكل استعارى كبير هو ما أسميناه فى الفصل الأول بالرؤية الاستعارية أو الرؤية الفنية. وتتفرع منه خيوط أفكار وصور (وهى ما أسميناها بالثيمات) تتضافر وتتقابل وتتضاد على مدى القصيدة حتى تكتمل التجربة وتكتمل معها القصيدة التى تقوم على التركيب والمفارقة كما سنرى.

يبدأ الشاعر بصورة جسورة وهى ثيمة الحج. فالاستعارة الأولى تجعل من لقاء الشاعر بالمدينة لقاء مع أرض مقدسة يحس فيها بانتمائه الروحى. أى إن الحج هنا رحلة إلى المصدر أو المنبع الروحى أيا كان المكان (فأينما تولوا فثم وجه الله). والمبكى كلمة توحى بمن يسلم نفسه لله لحظات فيذكر ضعفه وينهار باكيا ـ أي إنه ليس بالضرورة حائط المبكى ولكنه أى مكان يحس فيه الإنسان ذلك الإحساس ولكننا ما نكاد نتلقى هذه الاستعارة وقبل أن يطورها الشاعر تدخل ثيمة أخرى هى ثيمة الأسى، والأسى هنا إحساس رقيق يوازى ما يسمى فى اللغات الأجنبية "بالحزن الشاعرى" لأنه يتضمن فى هذه القصيدة خيطا

قدريا فى صورة الأغلال التى لا فكاك منها والتى يقبل عليهـــا الشاعرراضيا. فهو يقدم على الفور صورة مفارقة فنية تطــور هذه الثيمة إذ تتحول ظلمة المطار فى عين ذهنه إلى وهج باهر ووقدة ظهيرة تحيل الأخضر يابسا، وفى الوقت نفــسه تتحــول الهاجرة الحارقة إلى ينبوع للروح (ينبوع الهامى) ينهــل منـــه الشاعر ليروى لهبته (روحي الظامى) ــ فهذه المفارقة أى هــذا التناقض بين الصورتين هو الذى يولد ما يــسمى فـــى الــشعر الحديث بالتوتر الفنى ــ والشاعر يقبل هذين العنــصرين مــن عناصر التجربة أى صورة النار وصورة المــاء معــا لأنهمـــا يمثلان قدره (ما قدر لى) ــ (قدرت للفؤاد).

ولكن الشاعر لا يتوقف عند مفارقة الأخضر واليابس، إذ ما يكاد يفرغ من صورة الينبوع ــ البيت ١٢ ــ حتى يدفع إلينـــا بصورة أخرى تطورها بمفارقة أخرى. فالأبيات من ١٣ ــ ١٩ تقدم لنا صورة موت يفضى إلى حياة، يستعين فيهـــا الــشاعر بأسطورة إيزيس وأوزوريس، فبعد أن تقطعت (تفتتت) أوصاله وبعثرت جمعتها إيزيس (حين يلم شملها تــابوتى) بعــد رحلـــة طويلة في النيل. واستخدام الأسطورة شائع فى الأدب العـــالمى ويعتبر من الطرائق الفنية المألوفة باعتباره لونا من الاستعارة. ولكن هذه الاستعارة ليست مقصورة على الموت والحياة فهـــى توحى بالتوحيد بين الإنسان ووطنه وذوبانه فيه (وأن أذوب آخر

الزمان فيك) كما تجعل من القاهرة رمزا لكـل مـصر. وهـذه الأسطورة الاستعارية هى الثيمة الثالثة التى تتفرع من الثيمتـين الأوليين.

ومن البيت ٢٠ حتى ٢٣ يصور الشاعر مشاعر لا يـدرى كنهها هو نفسه ولا يجد لهـا الا مـا يـسميه النقـاد بـالفورة الانطباعية أى تقديم عدد من الإنطباعـات الـسريعة اللاهثـة المتلاحقة التى ما تلبث أن تهدأ أو تخمد ـ فنحن نواجـه فجـأة لحظة خوف غريب ـ لحظة رعب لا يفهمها الـشاعر نفـسه فيحاول أن يجد لها تفسيرا فى تشبيه غريب لا يعدو أن يكـون تعقيدا لأنه ليس أقل غموضا منهـا (كأنـه الـشهوة والرهبـة والجوع) ـ واستخدام.المجردات هنا استخدام رومانسى ولكنـه فى نطاق التشبيه يحدث تأثيره لأنه يمثل محاولة مـن الـشاعر لإدراك كنه هذا الإحساس الغامض. وسريعا ما تهـدأ الثـورة وتتحول إلى دموع!

ولكننا منذ البيت ٢٤ وحتى نهاية القصيدة نـدخل مرحلـة جديدة ـ أولـها صورة المحب الذى فاض به الحب حتى جعله يغفر كل شئ بل ولا يلجأ إلى لغة الألفاظ على الإطلاق.إى إن الدموع فى آخر الجزء الثالث من القصيدة تتحول هنا إلى دموع انفعال باطنى فالصوت يحتبس والحلق يشرق بالبكـاء دون أن

يبكى. وتكرار كلمة "أهواك" هنا تأكيد لهذا الحب غير المفهوم فالشاعر لا يعرف سر هذا "الهوى" لأنه يرى فى الواقع صورا تتناقض معه وكان ينبغى أن تلغيه — ولذلك تقدم لنا الأبيات الأخيرة لمسات واقعية من حياة الشاعر وما فعلته المدينة به ومع انتهائها تكون المفارقة الأخيرة قد اكتملت — وهى مفارقة الحب الذى لا مبرر له وهو الحب الذى يوحى الشاعر بأنه الحب الصادق، كأنه حب الأم أو الأب، ولا شك أن صورة الوطن مرتبطة بهذا الحب الفطرى الذى لا يمكن فهمه أو تبريره.

القصيدة لا تقدم إذن صورة واحدة للمدينة أو للمشاعر التى تنتاب من عاد إليها بل عدة صور وكلها تقوم على التناقض ويؤدى بعضها إلى بعض داخل نسق شعورى موحد حتى أننا لا نستطيع أن نحذف منها أى جزء دون أن تختل التجربة. وهذه الثيمات المتعددة هى التى تكون ألحان القصيدة التى تتفارق فتتناغم ومن ثم تمثل ما أسميناه بتعدد الأصوات. وتمثل القصيدة أيضا ما انتهت إليه الاستعارة على أيدى الشعراء المحدثين إذ لم تعد صورة يستعان بها على الإيضاح أو تستخدم للزخرفة ولكنها أصبحت جزءا لا يتجزأ من التجربة الشعورية التى تمثل أساس التجربة الشعرية.

ويتضح من هذه القصيدة أيضا ما انتهى إليه الشعر الحديث من الإصرار على وحدة القصيدة بدلا من وحدة البيت ـــ فالأبيات هنا متداخلة مترابطة من ناحية المبنى والمعنى. أما القافية فهى غير موجودة بالمعنى التقليدى ولكن لها وجودا من نـــوع آخـــر لأنه يعتمد على الوظيفة الجديدة التى تقـــوم بهـــا فـــى الـــشعر الحديث. فالقافية تربط البيتين الأولين اللذين يـــضمان الثيمتـــين السائدتين فى الجزء الأول من القصيدة ـــ وبعد ذلك لا يـــستخدم الشاعر أية قافية ليؤكد الوحدة اللغوية فى الجملة التالية الممتـــدة من البيت الثالث حتى البيت السابع. إذ إن القافية كان يمكـــن أن توقف القارئ دون مبرر عند آخر البيت أى فى منتصف العبارة ولا شك أنه يستعين على هذا أيضا ببحر يسير أقرب ما يكـــون إلى الحديث العادى (غير الموزون) أو النثر حتى يصرف انتباه القارئ إلى الصورة الشعرية. ولكنه يعود إلى القافية فى الأبيات ٧ ـــ ٨ ـــــ ١٠ ـــ ١٢ لتوحيد صورة المفارقة فى أن يكـــون اللقاء هاجرة وينبوع ارتواء ومصدر إلهام فى الوقت نفـــسه ـــ هلم وجرا.

ولابد قبل أن نختتم هذا الفصل أن نقول إن الشعر الحـــديث ليس ولا يمكن أن يكون بديلا عن الشعر العمـــودى ـــ وتعـــدد الأصوات ليس بديلا عن الصوت الواحد. إذ إن صدق التجربـــة النفسية الذى يضمن صدق التجربة الفنية ممكن فـــى أى شـــكل

يختاره الشاعر والشكل يصنعه الشاعر ويختص به مثل الأسلوب. فهوابن للتجربة الفنية، وإذا كان الشكل الجديد يتيح للشاعر مزيدا من الحرية في تصوير تجربته النفسية وإخراجها فإنه قد جمد على أيدى كثير من الأدباء والمقلدين الذين يستقون تراثهم وتقاليدهم الفنية من الشعر الحديث لا من تراث العربية الحافل. وهذا يفسر قلة عدد الممتازين من الشعراء العرب اليوم فإذا افترضنا أن ثمة مائة ممن يجيدون كتابة الشعر الحديث فى مصر فلن نجد من بينهم عشرين يتميزون ويبرزون بأصالتهم وصدقهم الفنى — وهو عدد جد قليل فى بلد تتكلم العربية وتكتبها وتدرس بها وتقرأ — ويزيد عدد سكانها على الأربعين مليونا. وينطبق المنطق نفسه على من يكتبون الشعر التقليدى. فالشاعر إنسان موهوب حباه الله طاقة فذة على الاستجابة للتجربة والأحاسيس البشرية وموهبة نادرة على استخدام اللغة لبلورة هذه التجربة وتلك الأحاسيس فإذا لم يتوافر له فى صباه إتقان اللغة التى يكتب بها واكتمال عدته الفنية لم يستطع أن يخرج لنا شعرا أصيلاً واقتصرعلى التقليد والمحاكاة وكم من حساس موهوب قعد به ضعف آلته عن الترقى فى درج الشعر الحقيقى.

# الباب الثالث

---

# النـــــنـــثـــــر

# الفصل الأول

---

# القصة القصيرة

( ١ )

عندما تذكر القصة ينصرف الذهن إلى القصة القصيرة باعتبارها النوع الأكثر شيوعا فى بلادنا إذ توسع الصحف والمجلات أبوابها لها، وهى قصيرة حقا ومن ثم تتيح للقارئ أن يقرأها بل ويستمتع بها فى وقت يختلسه من مشاغل الحياة من حوله. ولكن القصة القصيرة ليست فى الحقيقة سوى فن أدبى حديث لم يعرفه أجدادنا الأولون رغم أنهم عرفوا صورا كثيرة من الفن القصصى كان أقدمها ـ كما رأينا ـ هو الملحمة ـ وكان مع الملحمة فنون كثيرة من الشعر القصصى اندثر معظمها ولم يبق الاالبالاد الذى سبق الحديث عنه ـ وربما قليل من الرومانسات التى تولاها الأدباء فى عصرالنهضة وانكبوا عليها تشذيبا وتهذيبا حتى فقدت معظم خصائصها الأولى. وربما كان للعرب فن من الشعر القصصى لم يصل إلينا ـ ولكن عنصر السرد الذى تشتمل عليه بعض القصائد القديمة مثل المعلقات يدل على ذلك وان لم يرجحه.

ولنبدأ فى البداية فنسأل ما المقصود بلفظ قصة؟ المعنى الاشتقاقى واضح فهو من قص الأثر أى تتبع المسار ومن ثم رصد الأحداث. ولا شك أن العرب قد عرفوا نوعا ما من القصص التى تناقلها الرواة ــ وربما تضمنت الخرافات والأساطير حتى إذا أتى الإسلام كانت الكلمة قد اكتسبت معناها المألوف واستخدمها القرآن فى المعنى الأول (قالت لأخته قصيه) والمعنى الثانى (ولما جاءه وقص عليه القصص) معا. ولكننا سنعرض للون من القصص لا يكتب شعرا بل يكتب نثرا فمتى ولد هذا الفن؟ ربما كان المنشأ مرتبطا بالمعنى القديم فى كل اللغات والذى ينحصر فى رواية الأحداث التى وقعت ــ أى إنه ارتبط بالأخبار والسير. (والكلمة بعد فى اللغات الأوروبية مرتبطة بالتاريخ وتعود فى أصلها إلى الكلمة التى تعنى التاريخ باليونانية). ولكننا نناقش فنا أدبيا لا يتناول التاريخ ولكن يقدم أحداثا متخيلة ــ أحداثا لم تقع مطلقا وإن كان من الممكن أو من المحتمل أن تقع ــ فمتى بدأ هذا الفن النثرى؟

قبل أن نحاول الإجابة على هذا السؤال، لا بد أن نجمل ما سبق أن قلناه من خصائص ذات أهمية بالغة على بداهتها أولها: أن القصة فن أدبى منثور، وثانيها: أنه يتناول أحداثا لم تقع، وثالثها: أنها تتضمن أو تقوم على السرد أى متابعة عدد من الأحداث.

أما متى ولد هذا الفن النثرى فالواضح أنه لم يولد مرة واحدة ولكن سبقته صور متعددة تشترك فى هذه الخصائص الثلاث ـ فالحكاية الشعبية صورة من الصور الأولى، والأسطورة صورة أخرى، وقس على هذا النوادر والملح والطرف ـ وخاصة المختلقة منها ـ والأمثال (أى الحكايات الرمزية التى ربما اندثرت فلم يبق منها الا العبرة أو المثل) وحكايات الطير والحيوان وهلم جرا. فالإنسان ينزع بطبعه إلى القص، وهو يحاول إسباغ معنى على الأحداث اليومية أو يحاول أن يمنطقها أو يجد بينها رابطا يجعل منها سلسلة متصلة الحلقات. كما يحاول أن يجعل من حياته قصة أو عدة قصص، ويحاول أن يربط بين هذه القصص وبين المشاعر والأفكار التى يستخلصها من حياته، فإذا وجد الأديب ذو الخيال الخصب استطاع أن يبدع أحداثا مشابهة أو مناقضة للأحداث التى تمر به أو التى سمع بها بحيث ترضى لدى السامع (أو القارىء فيما بعد) هذه الرغبة فى إدراك المعني وبحيث تشبع نهمه إلى رؤية الأحداث التى تجسد مشاعره وأفكاره.

وقبل أن نمضى لا بد من تلخيص العنصرين اللذين عرضتهما فى الفقرة الأخيرة وهما (رابعا) : منطق التسلسل للأحداث والربط بينها و(خامسا): إسباغ المعنى على الأحداث أو النزوع إلى إستخلاص معنى منها.

ولكن الفن القصصى المنثورلم يكن ليبدأ الا مع بداية فن النثر الأدبى الذى اقتصر فى البداية على كتابة الأخبار والسير، وكتابة الرسائل وكتابة الخطب. أى إنه كان مرتبطا بالواقع والتاريخ. ولذلك خاف الكثيرون من الأدباء من اللجوء إلى الخيال خشية أن يشك الناس فى صدق رواياتهم للأخبار، وكانوا إذا أرادوا كتابة قصة خيالية زعموا أنها قد وقعت حتى لا يرفض الناس روايتهم فيصبحوا سندا غير معتمد. ولهذا كثر ما يسمى بالكذب وكثرت الروايات الكاذبة أو ما أسماه الدكتور طه حسين أيضا بالنحل – أى الروايات المنحولة وهى التى ألفت فيما بعد ثم نسبت إلى قائلين لم يقولوها أو فاعلين لم يفعلوها وربما كانت البداية الحقيقية هى المقامة – مقامات الحريرى وبديع الزمان – إذ إنها حققت لأول مرة فى النثر العربى شرط الخيال الذى يقبله القارىء باعتباره خيالا (أو ما يسميه كولردج"الامتناع الإرادى عن التكذيب" أى أن تمتنع طائعا مختارا عن تكذيب ما تسمع).

ولكن القصص الشعبى فى العالم العربى قد ازدهر دونما ضابط أو رابط، واتخذ صورا مختلفة وأثر فى العصور الوسطى فى الفن القصصى فى أوروبا فازدهرت الحكايات الشعبية وإن لم يحفظ لنا التاريخ منها الكثير(لأنها مكتوبة أو مؤلفة نثرا والنثر لا يمكث فى الذاكرة مثل الشعر). والأرجح أن

قصص ألف ليلة وليلة العربية التى ذاعت لدينا فى القرن العاشر الميلادى لم تتخذ صورتها الحالية حتى عصر النهضة ومن هنا جاء تأثيرها الكبير فى الفن القصصى فى أوروبا الذى اتخذ فى بدايته صورة الحكاية البسيطة. ولكن مع انتشار الطباعة والقراءة والكتابة بدأت القصة المنثورة تأخذ مكانها إلى جانب القصة الشعرية بل بدأت تحل محلها وبدأ الشعر القصصى يتراجع. وبدأ الشعراء يركزون على الشعر الغنائى والشعر الدرامى.

أما القصة القصيرة بصورتها الحديثة فلم تولد إلا مع الصحافة التى ازدهرت فى القرن التاسع عشر وخصوصاً على أيدى (إدجار ألان بو) الأمريكى الذى عمل ناقدا صحفيا وكاتبا طول حياته. وتعريفه للقصة القصيرة مشهور ولا بأس من تلخيصه وشرحه قبل أن نمضى إلى سائر ملامح القصة القصيرة فأول ما يقوله (بو) (وكان ذلك فى معرض نقده للقصص التى كتبها هوثورن بعنوان حكايات تروى للمرة الثانية) هو أن القصة ينبغى أن تكون قصيرة حقا أى ألا تستغرق أكثر من ساعتين فى قراءتها (من نصف ساعة إلى ساعة أو ساعتين) ـ ولكن هذا التحديد الزمنى قديم والتحديد الحديث (الذى يذهب إليه معظم النقاد) هو أن يتراوح طولها بين خمس صفحات وثلاثين صفحة ـ فإذا قصرت عن خمس صفحات صارت "أقصوصة" ـ وهو نوع أدبى ذاع فى بلادنا

مثلما ذاع فى العالم مع الصحافة والإذاعــة ــ وإذا زادت عــن ثلاثين صارت رواية قصيرة. ولكن هذا التحديد أيضا غير دقيق وكثيرا ما تطول القصة عن ثلاثــين صــفحة وتحــتفظ بكــل الخصائص المهمة للقصة القصيرة. فما هذه الخصائص؟

إن أهمها على الإطلاق فى رأى (بو) وحــدة الإنطبــاع أو وحدة التأثير أى أن يكون لها تأثير واحد مهما تنوعت عناصــر المادة التى تتناولها أى إنها تقترب فى هذا من الــشعر الغنــائى الحديث إذ إن القصيدة الواحدة تقدم إنطباعا عاما واحــدا مهمــا تعددت أصواتها وذلك للسبب نفسه وهو أن القصة القصيرة ــــ كما يبين (بو) فى تعريفه ــ تعــالج موقفا واحد لفرد واحــد أى لشخصية واحدة ــ والشاعر يمكن أن يكون هذه الشخصية أو أن يبنى القصيدة على الشخصية التى يتحدث بلسانها. وتركز القصة القصيرة مثل القصيدة الغنائية على لحظة زمنية واحدة رغم كل السرد الذى تتضمنه وتلك هى لحظة التنوير أى اللحظــة التــى يكتمل فيها معنى القصة. ولكن القصة تختلــف عــن القــصيدة اختلافا جوهريا وهى أنها عادة ما تقوم على ما جرى العــرف على تسميته بالحدث الواحد أى الفعــل الواحــد ــ والفرق بين الحدث والحادثة هو الذى يميز القصة القصيرة عــن الحكاية ــ فكيف ذلك؟

الحدث أو الفعل فى القصة القصيرة فعل إنساني وإرادى مثلما هو الشأن فى الدراما أما الحادثة فيمكن أن تكون فعلا لا إراديا أو من صنع المصادفة أو الأقدار ـ أى إنه إذا صدم سائق سيارة بسيارته رجلا عن طريق الخطأ كانت هذه حادثة أما إذا تعمد أن يصدمه سواء صدمه فى الحقيقة بعد ذلك أو لا كان ذلك حدثا أو فعلا. ولكن لماذا نضع هذا التفريق (رغم أن المعنى الاشتقاقي للكلمتين فى العربية لا يوحى به)؟ السبب هو أن الإرادة تستخدم فى القصة القصيرة وسيلة للكشف عن جانب من جوانب الشخصية بل إن الحدث هو الوسيلة الأولى للقصة. وقبل أن نمضى فى توضيح ذلك يجمل بنا إيجاز الملامح التى حددناها فى سياق هذه المناقشة وإضافتها إلى الملامح الخمسة السابقة، وهى سادسا: القصر، و سابعا: وحدة الانطباع، وثامنا: وحدة الفاعل الفرد ووحدة الموقف واللحظة ـ تاسعا: قيامها على الفعل أى الحدث، وعاشرا: الكشف عن جانب من جوانب الشخصية فى لحظة التنوير.

أما كون الحدث الوسيلة الأولى للقصة فمعناه أن كل قصة ينبغى أن تشتمل على موقف إنسانى يتطور نتيجة لفعل إرادى ـ وقد يتكون الفعل من حركة مادية أى عمل ملموس وقد يتكون من حركة نفسية أى اعتزام وقصد يتطور حتى يصل إلى لحظة التنوير. وأما الموقف الإنسانى أو تعريف الموقف فى الفن

عموما فهو تواجد عدة قوى مادية أو معنوية تتجاذب وتتصارع ــ ويكون حل هذا التجــاذب أو الصراع رهنا بالفعل الإرادى. ولذلك نجد أن أشد القصص تماسكا أى أشدها إحكاما من ناحية البناء هى تلك التى تتحرك فيها الأحداث أو الوقائع تبعا لقــوى الإنسان لأن هذه القوى هى التى تربط بين أجزائها وتهبها فــى النهاية معنى موحدا ــ أى وحدة الانطباع التى تحدثنا عنها.

( ٢ )

والواقع أن هذا التحديد لملامح القصة القصيرة قاصــر فهو لا ينطبق إلا على النوع الأدبى الذى نشأ فى القرن التاســع عشر فى أوروبا وأمريكا ولم يعرفه العرب. والقصة القــصيرة الحديثة تنوعت أشكالها حتى أصبح من الصعب رصــد شــكل ثابت لها. فإذا كانت الملامح السابقة تنتمى إلى الشكل الكلاسيكى المنضبط الذى يقترب كثيرا من الدراما ويمكن أن نطبق عليه ما نطبق على المسرح الكلاسيكى من وحدات إلخ ــ (أو ما يسمى بالقواعد الأرسطية ــ نسبة إلى أرسطو) فإن ثمة أنواعا أخــرى من القصص القصيرة التى تتمتع بمستوى فنى رفيع وتحتــوى على نظرات نفسية ثاقبة تثرى الوعى وتمتع الحس الجمالى دون أن تصدق عليها كل هذه الملاحظات.

هناك مثلا ما يسمى بالقصة الصورة — أو الأسكتش. وفيها ينحصرهم الكاتب في تصويرلقطة من لقطات الحياة لاستشفاف معنى باطن قد تمر به العين ولا تراه، وتتكئ هذه القصة على الوصف والتحليل وتبلغ ذروتها حين يكتمل إظهار المعنى الذى يرمى إليه الكاتب، كما ترواح بين وجهات النظر بحيث تظهر لنا الواقع من عدة زوايا تتقابل أو تتضاد ولكنها تلتقى فى النهاية عند لحظة التنوير — بل إن هذه اللحظة نفسها قد تكون مجرد إشارة وقد يوحي بها الكاتب دون أن يفصح عنها بحيث تبدو لنا النهاية مفتوحة أى إن القصة تبدو لنا دون نهاية.

وهناك أيضا ما يسمى بقصة الشخصية أى القصة التى يصور فيها الكاتب شخصية إنسان فرد دون حاجة إلى موقف حاضر ودون حاجة إلى فعل حاضر، ويمكن أن يكون تصويره نفسيا خالصا يعتمد على تيار الشعورأى على الأفكار التى تطوف برأسه دون انقطاع، والأحاسيس التى تخامره على مدى فترة زمنية محدودة بحيث تبرز لنا من خلال تحليل الشخصية وجهة نظر محددة للكاتب أو فكره أو موقف يزيد من وعينا أو يثرى مشاعرنا. وتعتمد مثل هذه القصة عادة على التحليل والغوص فى أعماق النفس البشرية أكثر من اعتمادها على الوصف الخارجى والحركة الخارجية.

وربما كان أحدث نوع قصصى هو القصة الرمزية، وهــذه تختلف عن القصة الرمزية التقليدية (أى القــصص الــدينى أو قصص الطير والحيوان) فى أنها تقدم حدثا واقعيا فى الظــاهر ولكنه يتعدى معناه ليوحى بمعان أخرى قد تتعدد بتعدد القــراء. فالرمزية هنا تعنى قدرة الحدث أو الأشياء والشخــصيات التــى تعالجها القصة على تخطى حدود معناها الظاهر لترمــز إلــى أشياء أخرى دون أن ينال ذلك من المعنى الأصــلى للحــدث. وعادة ما تدور مثل هذه القصة حول ثيمة إنسانية شائعة (الرحلة ـــ البحث ـــ اللقاء إلخ ) وعادة ما تكتسى هذه الثيمة فــى ثنايــا القصة معاني جديدة تخرج بها عن نطاق الواقع وتفسح المجال لمشاعر القراء وأفكارهم ـــ وعادة أيضا ما يكون نسيجها ـــ أى الوحدات أو الخيوط التى تنسج منها ـــ غير محدود اللون ممــا يقترب به أحيانا من التجريد رغم صلابة الرمز وتجسيده.

وتوضيحا لذلك سنورد ثلاثة نماذج من القصص الحديثــة. أولها للقصاص الأمريكى لانجــستون هيــوز (المتــوفى عــام ١٩٦٧) وهى تصور النوع الكلاسيكى الذى حددنا ملامحه أولا، والثانية للكاتبة البريطانية الشهيرة فيرجينيا وولف (المتوفاة عام ١٩٤١) وهى تمثل القصة الصورة وتتداخل مع قصة الشخصية فى اتكائها على تيار الشعور ـــ ومن ثم فهى تمثل نوعا نــادرا

من القصة القصيرة، والثالثة للكاتب العربى الكبير نجيب محفوظ وهى تمثل القصة الرمزية خير تمثيل.

## " شكرا يا مدام "

كانت سيدة ضخمة وكانت تحمل حقيبة يد ضخمة تحتوى على كل شئ عدا المطرقة والمسامير! وكانت الحقيبة تتدلى من كتفها بحزام جلدى طويل. وبينما كانت تسير وحدها والساعة تقترب من الحادية عشرة مساء إذ جرى صبى خلفها وحاول اختطاف حقيبتها. وانقطع الحزام حين شده الصبى من الخلف ولكن ثقل الصبى وثقل الحقيبة معا أفقداه توازنه وهكذا فبدلا من أن يولى الأدبار بأقصى سرعة (كما كان يتمنى)، وقع على ظهره فوق الرصيف وارتفعت قدماه فى الهواء. والتفتت السيدة الضخمة وركلته ركلة مباشرة فى مؤخرته — وكان يرتدى سراويل جينز زرقاء — ثم انحنت وأمسكت بتلابيب الصبى قابضة على فتحة قميصه وظلت تهزه حتى اصطكت أسنانه.

وقالت السيدة "وطى! جيب الشنطة ياولد! حطها هنا". كانت لا تزال تمسكه لكنها انحنت حتى تتيح له أن يأتى بحقيبة يدها ثم قالت. هيه .. مانتش مكسوف من نفسك؟"

كانت لا تزال تمسك بتلابيبه — ورد الصبى. "فعلا" .

وقالت السيدة "عملت كده ليه؟"

وقال الصبى: "ما كنش قصدى"

وقالت ــ "كداب!"

كان بالطريق عدد من المارة فتطلع البعض إلى ما يجرى وظل البعض واقفا.

وقالت السيدة ــ "إذا سبتك حتجرى؟"

ورد الصبى ــ "طبعا"

وقالت السيدة ــ "يبقى موش حاسيبك". وظلت قابضة على قميصه.

وهمس الصبى "حقك على يا مدام أنا آسف .."

ــ "كده كده! ووشك وسخ! أنا عايزه أغسل لك وشك! مافيش فى بيتكم حد قال لك تغسل وشك؟"

ورد الصبى ــ "لا"

ــ "يبقى لازم يتغسل الليلة" وانطلقت السيدة تسير فى الشارع وهى تجر الصبى المذعور خلفها.

كان يبدو فى الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة. ضعيف البنية، نحيفا معروقا، ويرتدى حذاء من الكاوتش وسراويل جينز زرقاء.

وقالت المرأة ـــ "لو كنت ابنى كنت علمتك الصح من الغلط. خلينى بس أغسل لك وشك الليلة. إنت جعان ؟"

وقال الصبى وهى تجـــره خلفهـــا ـــ "لا .. بـــس لوســـمحتى سيبينى"

وقالت السيدة: أنا كنت ضايقتك فى حاجـــة وأنـــا باعـــدى ع الناصية؟".

ثم قالت السيدة: "ومع ذلك احتكيت أنت بى! إذا كنت فـــاكر أن الإشتباك ده حيتفك بسرعة تبقى غلطان. حتشوف! وساعة مـــا أخلص منك مش حتقدر تنسى مدام لويلا بيتس واشنطن جونز".

وبدأ العرق يتصبب من جبهة الصبى وبدأ يحاول الـــتملص من قبضتها. وتوقفت السيدة جونز وجذبته بعنف حتـــى أصـــبح أمامها ثم أطبقت بيدها على رقبته واستمرت فـــى جـــره فـــى الطريق. عندما وصلت إلى منزلها دفعت الصبى إلـــى الـــداخل فعبرا الصالة ووصلا إلى غرفة ضخمة فى مؤخرة المنزل بهـــا مطبخ صغير. وأضاءت النور وتركت الباب مفتوحا. وتناهـــت إلى أسماع الصبى أصوات ضحكات وأحاديـــث الـــسكان فـــى المنزل الضخم ــ كل فى غرفته ـــ وقد ترك بعضهم البـــاب مفتوحا فأدرك الصبى أنهما ليسا وحدهما فى المنـــزل. وكانـــت السيدة ما تزال تطبق على رقبته فى وسط الغرفة.

قالت ــ "إسمك إيه؟"

وأجاب الصبى ــ "روجر"

"طيب ياروجر. روح الحوض اللى هناك ده واغسل وشك". وأخيرا أخلت سبيله. ونظر روجر إلى الباب، ثـم نظـر إلـى السيدة، ثم إلى الباب، ثم اتجه إلى الحوض.

ــ خلى الحنفية مفتوحة شوية لحد المية ما تـسخن. خـد آدى فوطة نضيفة"

وقال الصبى وهو ينحنى علـى الحـوض "انتـى حتـودينى السجن؟".

وقالت ــ "مش بوشك الوسخ ده! ما قدرش أوديـك أى حتـه! حاجة عجيبة! أنا راجعة البيت أحضر لقمة أكلها تقوم تخطـف شنطتى! يمكن إنت كمان لسه ما اتعشتش ــ والوقـت متـأخر قوى ــ مش كده؟ "

وقال الصبى : "ما فيش حد فى بيتنا".

وقالت ــ "يبقى حنتعشى سوا. أنا واثقة أنك جعان ــ يمكن كنت جعان لما حاولت تخطف شنطتى".

وقال الصبى ــ "كنت عايز اشترى جزمة شاموا زرقا"

وقالت السيدة لويلا بيتس واشنطن جونز "اللـــى يعــوز جزمـــة شاموا زرقا يقوم يخطف شنطتى؟ كان حقك تطلبها منى!"

وقال الصبى ــ "أفندم"؟

وتطلع إليها الصبى والماء مازال يتساقط من وجهه. وتوقف الحديث برهة طويلة ــ برهة طويلة جدا. وبعد أن جفف وجهه وقف حائرا لا يدرى ما يصنع، فجفف وجهه مرة أخــرى ثــم استدار كأنما يتساءل فى نفسه عن الخطوة التالية. ورأى البــاب مفتوحاً: إنه يستطيع أن ينطلق إليه عبرالردهة ويجرى ويجرى ــ إنه يستطيع أن يجرى ويجرى ويهرب! كانت السيدة تجلــس على الأريكة التى تستخدم سريرا. وبعد قليل قالت: أنـــا كمـــان كنت صغيرة وياما اشتهيت حاجات ماقدرتش أشتريها!

وتلا ذلك صمت طويل. وفتح الصبى فمه ثم قطـــب جبينـــه دون أن يدرى وغمغمت السيدة ثم قالت" كنت فاكرنى حـــاقول أن أنا ما حاولتش أخطف الشنط .. مش كده؟ غلط! مش ده اللى كنت حاقوله". وتوقف الحديث. وحل الصمت ثم عادت تقول "أنا كمان عملت حاجات كثيرة ماقدرش أقول لك عليها يا.. ابنى ــ ولا حتى أقولها لربنا ولو أنه عارفها طبعا. اسمع! إنت تـــستنى شوية هنا لحد ما أحضر حاجة ناكلها ــ وخد المشط ده وسرح شعرك كده عشان يبقى شكلك معقول".

. وكان فى ركن آخر من الغرفة موقد صغير وثلاجة صغيرة يحجبهما ستار. ونهضت السيدة جونز واختفت خلف الستار ولكنها أقلعت عن مراقبة الصبى (خشية الهرب). كما تركت حافظة نقودها على الأريكة ولم تعد تلتفت إليها. ولكن الصبى قد حرص على أن يجلس فى ركن الغرفة البعيد قائلا فى نفسه إنها يمكن إذا شاءت أن تراه فى مكانه هذا بطرف عينها. لم يكن واثقا أن السيدة يمكن ألا تثق فيه ــ ولم يكن يريد ألا يكون أهلا للثقة الآن.

وسألها الصبى: مش عايزة حاجة أجيبها لك من الدكان؟ لبن والا حاجة؟ وأجابت "ما اظنش! إلا إذا كنت أنت عايز لبن حلو! أصلى حاعمل كاكاو، باللبن اللى فى العلبة دى".

وقال الصبى "مش بطال".

ووضعت السيدة على النار بعض الفاصوليا المطبوخة باللحم لتسخينها إذ كانت باردة فى الثلاجة ثم صنعت الكاكاو وأعدت المائدة. ولم تسأل المرأة الصبى عن مكان إقامته أو أهله أو أية أسئلة أخرى قد تسبب له حرجا. ولكنهما تقدما للطعام وجعلت تقص عليه طرفا من أخبارها ــ فقالت إنها تعمل فى صالون تجميل بأحد الفنادق وإن العمل يستمر حتى ساعة متأخرة، ووصفت له عملها بالتفصيل قائلة إن الصالون ترتاده السيدات

من جميع الأشكال ــ ذوات الشعر الأشقر وذوات الشعر الأحمر والأسبانيات، ثم قطعت نصف فطيرتها التى دفعت فيها عشرة سنتات وقدمته له.

وقالت ــ "كل كمان يابنى"

وبعد انتهاء الوجبه نهضت وقالت: "ودلوقتى ــ اسمع! خذ العشرة دولار دول واشترى لك جزمة شاموا زرقا. والمرة الجاية! اياك تغلط وتخطف شنطتى والا شنطة حد تانى! فاهم؟ الجزمة اللى تشتريها بفلوس حرام حتولع رجليك. ياالله! أنا لازم أستريح دلوقت. اتفضل! ياريت من هنا ورايح تعقل وتبطل الشقاوة يابنى".

وتقدمت أمامه عبر الردهة إلى الباب الأمامى وفتحته له "تصبح على خير! وبلاش شقاوة ياولد! "قالت له ذلك وهى تنظر إلى الطريق.

وأراد الصبى أن ينطق بكلمات أخرى ــ غير "شكرا يامدام" ــ إلى السيدة لويلا بيتس واشنطن جونز ولكنه لم يستطع عندما استدار ونظر إلى السيدة الضخمة الواقفة بالباب. وبصعوبة خرجت من فمه كلمة "شكرا" قبل أن تغلق السيدة الباب. ولم يرها الصبى بعد ذلك أبدا.

* * *

تنتمى هذه القصة القصيرة ــ كمـا قلنـا ــ إلـى النـوع الكلاسيكى الذى تتوافر فيه جميع الملامح التى ذكرناهـا عنـد التعريف بهذا الفن الأدبى الحديث فهى فى نطاق الطول المحدد وهى تسرد حادثة خيالية لها دلالة والحدث أو الفعل فيها واحـد متطور من موقف ابتدائى إلى لحظة تنوير وهى تهبنا انطباعـا واحدا فى النهاية. وأهم من هذا كله هو ما اهتم به النقد الشكلى من أنها مبنية مثل الدراما على فعل إرادى يؤدى إلى نتيجة ومن ثم فلها بداية هى الموقف ولها وسط وهو ما يسمى بالتعقيد ولها نهاية وهو مـا أسمـيناه بلحظة التنـويرـ أو لحظـة الفـك أوالحل (بالنسبة للتعقيد) وهى تتمتع بالتركيز فى الزمن والمكان ولا تزيد فيها الحادثة عن واحدة ومن ثم فيها وحـدات الزمـان والمكان والحدث. أما البداية (أو الموقف) فهى الحادثة الإرادية (الفعل أو الحدث) أى محاولة اختطاف الحقيبة من السـيدة فـى الطريق العام ويبدأ التعقيد أى تشابك الخيـوط النفـسية التـى يطرحها الكاتب حين تتبين السيدة أن وجه الغلام فى حاجة للماء والصابون لأننا نتبين من هذه الملاحظة التى يتضمنها الحـوار بداية "الاتصال" بين السيدة وبين الصبى وهو الذى ندرك أهميته حين تفلت من فمها عبارة "لو كنت ابنى". أى إن "الاتصال" هنا (وهى تستخدم كلمة احتكاك وكلمة اشتباك) يتيح لعاطفة مكبوته لدى السيدة أن تفصح عن نفسها سواء كانت عاطفة الأمومـة أم

الوحشة أو العزلة فهى عاطفة محبطة وهى تخرج هنا إلى الحياة نتيجة الحدث. أى إن الموقف قد تطور من حادث مادى ملموس إلى حادث معنوى نفسى نتطلع إليه من خلال الحوار. وسير الأحداث فى التعقيد أو الوسط.

ومع سير الأحداث على مستوى التفصيلات الدقيقة نعرف المزيد عن طبيعة هذه العاطفة المحبطة لدى السيدة ـ ونعرف أيضا طاقة الحب المكبوتة لديها ونزعتها الكامنة "للاتصال" أو الاحتكاك والاشتباك ـ وهى نزعة لاتتحقق الا بفضل هذا الطارق الغريب ـ كما نعرف المزيد عن هذا الصبى حين يطرح الكاتب خيوطه النفسية هنا لتلتقى مع العاطفة المحبطة للسيدة، فهو يواجه الاختيار بأن يجرى ويهرب أو يمكث ولكنه رغما عنه يحس بصدق عاطفتها فيحجم عن ذلك مؤقتا بل إنه أصبح يريد أن يكون أهلا للثقة.

وتكتمل الخيوط النفسية فى اشتباكها ساعة الطعام حين تقص عليه السيدة طرفا من أخبارها، ويتم الاتصال فى لحظة نحس معها أننا شهدنا العاطفة المحبطة وقد خرجت إلى الوجود وذلك حين تقدم إليه المبلغ الذى يريده لشراء حذائه (الشاموا) الأزرق. فى هذه اللحظة فقط يكتمل معنى القصة إذ يعود الصبى إلى الطريق وربما عاد إلى "الشقاوة" مرة ثانية، وتعود السيدة إلى

غرفتها وعزلتها ووحشتها. ولكن التجربة قد اكتملت وتم الاتصال!

وربما تساءل القارئ عن معنى "التعقيد" هنا وهل هو مواز لما يسمى بالعقدة أو "الحبكة" فى لغة النقد الشائعة. ولذلك فقبل أن نمضى فى تقديم الأمثلة وشرحها ينبغى أن نذكر أن الحبكة في أبسط صورها هى ضبط التسلسل بين الأحداث بحيث يؤدى كل فعل إلى الفعل الذى يليه بالضرورة، وبحيث يظل القارئ متطلعا إلى معرفة ما سيحدث بعد كل حادثة. وسوف تتاح لنا فرصة أخرى لشرحها عند الحديث عن الرواية.

وفيما يلى القصة التى كتبتها فيرجينيا وولف:

## بيت مسكون

أيا كان وقت استيقاظك فسوف تسمع صوت إغلاق باب ما. كانا يسيران من غرفة إلى غرفة، وقد تشابكت أيديهما، فيرفعان هذا الشئ ويفتحان ذلك حتى يتأكدا ـ كانا زوجين من الأشباح.

قالت "تركناه هنا". وأضاف هو "وهنا أيضا". وغمغمت: "فى الطابق العلوى" وهمس "وفى الحديقة". وقالا معا "لابد من الهدوء وإلا أيقظناهم".

ولكنكما لم توقظانا. كلا فالمرء عادة ما يقول "انهما يبحثان عنه ولـــذلك يفتحان الستارة" ثم يمضى فى القراءة ــ صفحة أو صفحتين ــ وأحيانـــا ما يقول واثقا "لقد وجـــداه الآن" ويوقـــف القلم الرصاص على الهامش. وأحيانا يتعب من القراءة فينهض ويذهب ليتأكد بنفسه. إن المنزل خاو تماما والأبواب مفتوحة ولا يُسمع الا هديل الحمام والرضى يفيض منه. وهدير النورج وهو يدور فى المزرعة القريبة "لماذا أتيت إلى هنا؟ كنت أريـــد أن أعثر على شئ؟ " كانت يداى خاويتين. "ربما كان فى الطـــابق العلوى" كان التفاح فى غرفة السطح. وهكذا أهبط مرة أخـــرى. ما تزال الحديقة ساكنة كعهدها، غير أن الكتاب قد تسرب بـــين نصال الكلأ.

ولكنهما عثرا عليه فى غرفة الجلوس.لا يـــستطيع أحـــد أن يراهما. وبدت فى زجاج النافذة صورة التفاح وصورة الورود. وكانت الأوراق تبدو خضراء فى الزجاج. فإذا تحركا فى غرفة الجلوس استدار التفاح فبدا جانبه الأصفر. ومع ذلك فإنـــه بعـــد لحظة واحدة ــ إذا فتح الباب ــ يبدو مبعثرا علـــى الأرضـــية ومعلقا على الجـــدران ومدلى من الســـقف ــ ماذا؟ كانت يداى خاويتين. ومر ظل بلبل على البساط ــ ومن أعمق آبار الصمت استمدت الحمامة البرية هديل صوتها. "أمان أمان أمان" كـــان

نبض المنزل يدق فى رفق. "الكنز الدفين، الغرفة.. "وتوقف النبض. أكان هذا هو الكنز الدفين؟

وبعد لحظة خبا الضوء. هناك فى الحديقة إذن؟ ولكن الشجرات قد نسجت ثوبا من الظلام حول شعاع حائر من أشعة الشمس. كان الشعاع الذى أردته يتوهج دائما خلف الزجاج وهجا رهيفا رفيقا باردا وقد غاص تحت السطح. وكان الموت هو الزجاج، وقد حال بيننا الموت إذ جاء أولا إلى المرأة منذ مئات السنين فتركت المنزل وأغلقت كل النوافذ، وأظلمت كل الحجرات. وترك هو المنزل وتركها واتجه شمالا واتجه شرقا ورأى النجوم مقلوبة فى سماء الجنوب. ثم عاد يطلب المنزل فوجده مهجورا تحت المرتفعات. "أمان أمان أمان" كان نبض المنزل يدق في سرور. "الكنز لك" وتزأر الريح فوق الطريق. وتميل رؤوس الأشجار وتنحنى على الجانبين وتسقط أشعة القمر فتثير رذاذا وتسيل هائمة فى المطر. ولكن شعاع المصباح يسقط مباشرة من النافذة. وتتوهج الشمعة وهى ثابتة ساكنة. إن الشبحين يجولان فى المنزل ويفتحان النوافذ ويتهامسان حتى لا نستيقظ وهما ينشدان السعادة.

تقول "كنت أنام هنا" ويضيف هو: "قبلات بلا حصر". "نصحو فى الصباح والفضة بين الأشجار" ــ "فى الطابق

العلوى"، "وفى الحديقة" ـــ "وعـــندما يأتى الصيف"ـــ و"موســـم الثلوج فى الشتاء" ـــ ويترامى صوت إغلاق الأبواب على البعد، خافقة برفق كأنها نبضات القلب.

ويقتربان ثم يتوقفان فى مدخل الباب. وتسكن الريح وينزلق المطر كاللجين على الزجـــاج. وتعـــشى أعيننـــا، ولا نـــسمع الخطوات إلى جوارنا، ولا نرى المـــرأة وهـــى تنـــشر عبـــاءة الأشباح التى ترتديها. وتحيط يداه هو بالفانوس لتحمى اللهب من الهواء. وتخرج أنفاسه قائلة "انظرى" إنهم نائمون. والحب على شفاههم" وينحنيان وقد رفعا مصباحهما الفضى فـــوق رؤوســـنا وجعلا ينظران إلينا نظرة طويلة وعميقة. ويتوقفان طويلا بينما تهب الريح مباشرة على المصباح فيميل اللهب قليلا. وتمر أشعة القمر الطليقة على الأرضية والجدران ثم تلتقى فتصبغ الوجهين المائلين ـــ الوجهين المتفكرين ـــ الوجهين اللـــذين يتفحـــصان النائمين بحثا عن السعادة الخبيئة.

"أمان أمان" ـــ ويدق قلب المنزل فى فخـــر. ويتـــأوه هـــو "سنوات طويلة" ولقد وجدتنى مرة أخرى. وتغمغم هـــى "هنـــا. نائمة، أو وأنا أقرأ فى الحديقة أو أضحك أو أدحرج التفاح فى غرفة السطح. هنا تركنا كنزنا ـــ "ثم ينحنيان ثم يشع نورهمـــا فيرفع الأجفان من فوق عيونى. "أمان أمان أمان! "ويدق نـــبض

المنزل دقا عنيفا. وأستيقظ وأنا أصيح ـ "أهذا إذن كنزكما الدفين؟ النور فى القلب؟ ".

* * *

رغم قصر القصة الشديد الذى يجعلها من ناحية الطول أقرب إلى الأقصوصة فإن بها الملامح الأساسية التى تحدثنا عنها باستثناء "الحدث"، أو الفعل بالمعنى الذى أوردناه والشخصية بالمعنى المفهوم. فنحن هنا أمام حالة نفسية ممتدة على الصفحات الثلاث أو الأربع. حالة الإحساس بوجود روحى بعد هذه الحياة وهو الوجود الذى يتمثل إبان هذه الحياة فى طاقة الإنسان على الحب والتماسك ـ أولا: على المستوى البشرى أى فيما بين البشر وثانيا: على المستوى المادى أى مع الطبيعة والأشياء فبطل القصة (أو بطلتها) يعيش فى بيت مسكون وهو لايعرف إلا القليل عن هذا البيت وعن أصحابه (وهذه المعلومات توردها الكاتبة فى سطور معدودة ) ولكنه يعرف أن ثمة كنزا دفينا فى المنزل لا يستطيع أحد أن يحدد كنهه. وفى ليلة ما ـ وهى الليلة التى يغلبه فيها النعاس وتصفو روحه فتقترب من أرواح الموتى ـ يحس بأنهما مازالا يغشيان هذا البيت وأنهما يعمرانه بحبهما. وفى لحظة يكتمل المعنى فى نفسه

نفسه فيستيقظ وقد أدرك معنى الكنز الدفين. ألا وهو النور الذى يضئ القلب. نور الحب.

وفى مثل هذا النوع من القصص لا يتبع السرد حبكه معينة أى تيارا منطقيا من الأحداث ولكنـــه يتبـــع الحركـــة للنفـــسية للشخصية حتى تبلغ ذروتها. فالاكتشاف الأخير هنا والذى نسميه لحظة التنوير ليس اكتشافا ماديا أو موضوعيا ولكنـــه اكتـــشاف نفسى ــ أى إن الذروة هى اكتشاف البطل لفكرة ما داخل نفسه ــ وقد تكون صحيحة أو كاذبة ــ وهى فكرة أقرب مـــا تكـــون إلى الأفكار الشاعرية أى الثيمات التى سبق الحديث عنهـــا فـــى الشعر الغنائى. ولذلك فهى لا تعيننـــا علـــى فهـــم الشخـــصية باعتبارها فردا متفردا ولكنها تلقى الضوء على حالة نفسية قـــد يمر بها الإنسان فى أى زمان ومكان.

وهكذا فهذه القصة التى وصفناها بالقصة الـــصورة تجتمـــع فيها معظم سمات القصة القصيرة وأهمها وحدة الإنطباع وتوحد الموقف والبطل واللحظة والمكان. وهى بعد هذا تنتقل بنا مـــن حالِ النوم والأوهام إلى لحظة يقظة رمزية أى لحظة انتباه إلـــى الفكرة الأساسية، وإن كانت القصة تختلف فى معالجتها للحـــدث أو الفعل لأنها تنقله إلى داخل النفس، وتضحى بمنطق التسلـــسل المـــعروف فى سبيل إبـــراز الدلالة ــ أوالمعنى الكلـــى الـــذى

سبق أن أسميناه بالمعنى الفنـــى ــ أى المعنـــى الــذى تبلــوره التجربة.

وإذا كان القارئ العربى سوف يشكو من الغموض فيهـــا ــ خاصة إزاء إستخدام الضمائر (حتى أنه لن يتيقن مـــن صـــورة البطل وهل هو واحد أم اثنان؟ وهل النائمون إثنـــان أم أكثـــر؟ وهل الشبحان يرمزان لروحيهما ؟ وما مدى صدق العلاقة بـــين الأحياء والأموات؟) ــ فلابد أن أؤكد له أن القـــارئ الأجنبـــى أيضا يشكو من هذا الغموض وسوف نلقى بالضوء على أسبابه فى باب الرواية عند الحديث عن فرجينيا وولف والرواية النفسية وتيار الشعور.

أما القصة الثالثة فهى "زعبلاوى" للكاتـــب الكبيـــر نجيـــب محفوظ وهى منشورة ضمن مجموعة دنيا الله ــ ومتاحة فـــى المكتبات والأسواق لمن يريد الإطلاع عليها. وأهم ما فى هـــذه القصة هو أن الحدث أو الفعل يجرى على المستوى الواقعى من البداية للنهاية. ومع ذلك فهو يتضمن مستوى آخر رمزيا. فمـــا هو الحدث أولا؟

إن بطل القصة رجل مريض استعصى مرضه على الأطباء فمضى يطلب الأولياء والصالحين وقد سمع عن رجـــل صـــالح إسمه الشيخ زعبلاوى له قدرة على مساعدة الناس على التغلـــب

على همومهم وأمراضهم. ويمضى به البحث من مكان إلى مكان والناس يؤكدون له أنه كان موجودا فى الماضى ويحكون له عن المعجزات التى كان يبديها، وبالتدريج يهتدى إلى شخص أكـد الناس له معرفته بالزعبلاوى ـ وهو الحاج ونس الدمنهورى. وفى جلسة مع هذا الونس يضطر بطل القصة إلى شرب الخمر (رغم أنه لا يشرب) فيغيب عن الوعى ويرى حلما كأنـه فـى الجنة. وعندما يفيق يسأل الحاج ونس عن زعبلاوى فيقول لـه إنه كان هنا وإنه "عطف عليك فراح يبلل رأسك بالماء لعلـك تفيق" ويحاول بطل القصة العثور عليه ثانيا بملازمـة ونـس ولكن الشيخ لا يحضر ويرتاده الشك أحيانا فيساوره اليأس ثـم يحاول إقناع نفسه بصرف النظر نهائيا عن التفكير فيه. قـائلا "كم من متعبين فى هذه الحياة لا يعرفونه أو يعتبرونه خرافة من الخرافات. فلم أعذب النفس به على هذا النحو؟" وينهى القـصة قائلا: "ولكن ما إن تلح على الآلام حتى أعود إلى التفكير فيـه وأنا أتساءل متى أفوز باللقاء. ولم يثننى عن مـوقفى انقطـاع أخبار ونس عنى وما قيل عن سفره إلى الخارج للإقامة . فالحق أننى اقتنعت تماما بأن علىّ أن أجد زعبلاوى .. نعم علـىّ أن أجد زعبلاوى".

الحدث إذن هو عملية البحث الدائبة عن شخص لـه قـوى روحية مسلم بها. ولكن هذا لا يؤدى إلى نتيجـة ماديـة أى إن

البطل لا يجد زعبلاوى ولا يراه رأى العين ـ وأقرب ما يراه منه حلم الجنه الذى رآه حينما نام أو غاب عن الوعى. ولكن النهاية التى تبدو "مفتوحة" ليست كذلك فى الحقيقة. فإصرار البطل على استمرار البحث مبنى على اقتناعه بوجود ضرورة العثور عليه. وهذا الاقتناع الذى ينبع من الإيمان هو ما انتهى إليه البطل. أى إن لحظة الاقتناع تتوج الجهد الذى كان يتردد بين اليأس والأمل وبين الإنكار والتصديق. ولكن الحدث الحقيقى فى القصة لا يقتصر على هذه النهاية التى نقيسها بالمقاييس التقليدية: الحدث الحقيقى هو الحركة الرمزية الباطنة فى عملية البحث.

الواضح أن الكاتب يرفع منذ البداية "معنى" زعبلاوى إلى مستوى الرمز بأن يلقى بعبارات متناثرة هنا وهناك وسط الحوار قد تضيع دلالتها على القارئ المتعجل. فلننظر إلى هذه العبارات ولنعرضها فى سياقها الزمنى فى القصة: يقول أبوه عن الزعبلاوى "فلتحل بك بركته .. ولولاه لمت غما"ـ ويقول البطل عن مرضه "أصابنى الداء الذى لادواء له عند أحد، وسدت فى وجهى السبل وطوقنى اليأس .. وتساءلت لم لا أبحث عن الشيخ الزعبلاوى". ويقول المحامى عنه "كنا نراه معجزة". ويقول عنه بائع الكتب القديمة" زعبلاوى؟ ياسلام! والله زمان. كان يقيم فى هذا الربع حقا عندما كان صالحا لاقامته... ولكن

أين زعبلاوى اليوم؟ "ويقول عنه شيخ الحارة: "على أى حال فهو حى لم يمت ولكن لا مسكن له.. وربما صادفته وأنت خارج من هنا على غير ميعاد وربما قضيت الأيام والشهور بحثا عنه دون جدوى .. إنه يحير العقل.. " ويقول عنه الرسام " أين هو اليوم .. هو حى بلا ريب .. وبفضله صنعت أجمل لوحاتى "ويقول عنه الموسيقى "ترى أين أنت يازعبلاوى؟ فى وجهه جمال لا يمكن أن ينسى. زارنى منذ مدة. قد يحضر الآن. وقد لا أراه حتى الموت". ويعلق على عذاب البطل قائلا "هذا العذاب من ضمن العلاج" ثم يعلق على صنعته الموسيقية قائلا إن زعبلاوى" هو الطرب نفسه. وصوته عند الكلام جميل جدا، ما إن تسمعه حتى ترغب فى الغناء وتهيج أريحية الخلق فى صدرك". ويسأله البطل" وكيف يشفى من المتاعب التى يعجز عنها البشر؟ "ويجيبه" هذا سره".

هذه الإشارات ترفع من زعبلاوى كما قلنا إلى مستوى الرمزأى إنه لا يصبح مجرد شخص أو ولى من أولياء الله الصالحين بل يصبح ممثلا لقدرة الله التى تحيا أبدا. فهو جميل الطلعة والصوت وهو "معجزة" وهو "خلاق " فى الفن وفى الحياة إلخ. ولكنه لا يقتصر فى القصة على الإيحاء بهذا المعنى رغم غلبته ووضوحه فهو على أحد المستويات يمثل الأمل الذى يحيا أبدا فى صدور الأحياء ويحضهم على البحث الدائب عن

السعادة (التى يرمز لها الشفاء من الأمراض) فالأمل حـى لـم يمت، وهو ملهم الفنانين والأحياء على السواء، واستمرار بطـل القصة فى البحث عن زعبلاوى يمثل الأمل الذى يتـوهج فـى صدره بعد أن "طوقه اليأس" فى البداية. إن مجرد اقتناع البطـل بوجود زعبلاوى يهبه أمل الاستمرار فى الحياة. وعلى مستوى أبعد يمثل زعبلاوى قوة الماضى السحرية التى تشد الناس إليها فى ذكرياتهم فزعبلاوى مرتبط دائما بكان وكنا ـــ وبالاسترحام على الماضى ـــ "والله زمان"، "كان أمره سـهلا فـى الزمـان القديم" "كان ياما كان"، "الدنيا تغيرت" ـــ وهلم جرا ولكنـه فـى الوقت نفسه المجهول الذى يشد كل هؤلاء إليه على اخـتلاف مستوياتهم الفكرية والاجتماعية ـــ فهو القوة المجهولـة التـى نقصدها عندما يدهمنا المجهول، وبطل القصة بعـد لا يعـرف طبيعة دائه وأقصى ما يقول عنه إنه "الداء الذى لا دواء له عند أحد" ـــ ومعنى هذا أن له دواء ولو لم يكن عند أحد من الناس! ربما كان لديه رمز هذا الدواء؟ ربما استطاع إذا استبطن ذاته وغاص فى أعماق نفسه أن يصل إلى الشفاء؟ إن لحظة النوم أو الغياب عن الوعى تكشف لنا هذا المعنى الأخير:

"حلمت بأننى فى حديقة لا حدود لها، تنتشـر فـى جنباتهـا الأشجار بوفرة سخية فلا تـرى السماء إلا الكواكـب خـلال أغصانها المتعانقة ويكتنفها جو كـالغروب أو كـالغيم. وكنـت

مستلقيا فوق هضبة من الياسمين المتساقط كـــالرذاذ، ورشـــاش نافورة صاف ينهل على رأسى وجبينى دون انقطاع. وكنت فى غاية من الارتياح والطرب والهناء وجوقة من التغريد والهــديل والزقزقة تعزف فى أذنى. وثمة توافق عجيب بينى وبين نفسى، وبيننا وبين الدنيا، فكل شئ حيث ينبغى أن يكون بلا تنــافر أو إساءة أو شذوذ وليس فى الدينا كلها داع للكـــلام أو الحركـــة. ونشوة طرب يضج بها الكون. ولم يدم ذلك إلا لفتـــرة قـــصيرة فتحت بعدها عينى."

هل يمكننا أن نقول إن هذه الرؤيا تمـــثل المعنى الأول ـــ المعنى الدينى ـــ باعتبار أنها الجنة بقـــدر مـــا تمثـــل المعنـــى الرمزى الأخير وهو صفاء النفس نتيجة للتوافق؟ وإذا لاحظنـــا أن البطل يجعل من نفسه كائنا مستقلا عن ذاته (فهو يقول أنـــا ونفسى ــ وبيننا وبين الدنيا أى بينى أنا ونفسى من ناحية وبين الدنيا من ناحية أخرى) وجدنا أن رمزية التوافق واضـــحة ولا يمكن الشك فيها.

ولا شك أن القصة القصيرة من هذا النوع لن تُلقى بالا إلى رسم الشخصية أو تصوير الإنسان الفرد. فنحن نشهد هنا لحظـــة وعى واحدة أو لحظة شعورية واحدة قد تأتى هـــذا الإنـــسان أو ذاك، والناس من حول البطل مجرد أسماء أو نماذج وســـلوكهم

نمـــطى ـــ وهذا تقتضـــيه طبيعة القـــصة الرمزيـــة. فالبطـــل الحقيقى هو فكرة زعبلاوى أى فكرة وجود هذه الطاقة المعنوية التى ينشدها الإنسان وقد يدركها فى أحلامه ولكنها تغيب عنـــه حين يصحو ـــ حين يواجه دنيا الواقع.

# الفصل الثانى

---

# الـــــروايـــــة

( ١ )

إذا كانت القصة القصيرة فنا صعبا فالرواية أصعب الفنون الأدبية علىالاطلاق وذلك للأسباب نفسها التى تجعلها تبدوسهلة وهى غياب الضوابط الشكلية أو التقاليد الثابتة التى تسهل على الكاتب مهمته. فلا هى تكتب نظما مثل الشعر ولا هى مقسمة إلى فصول ومشاهد تخضع لأعراف سائدة مثل المسرح. فالكاتب يسرد الأحداث دون أن يقيده الزمان ولا المكان ودون أن تحده حدود الطول ولا القصر! كما إنه ليس مقيد اليدين إزاء الوصف والاستطراد وعدد الشخصيات ـ فهو يستطيع أن يقدم أى عدد من الشخصيات وأن يتعدى وحدة الانطباع فيخلق العديد من الانطباعات وهلم جر. أى إن الرواية الحديثة هى الفن الأدبى المنثور الذى حل محل القصة الشعرية الطويلة (وبخاصة الملحمة) عندما نشأت المدن وتحول الأدب من الشكل المسموع إلى الشكل المقروء، ونحن نقول إن الرواية بالمعنى الحديث صعبة لأنها تبدو سهلة!

ولكن ما ملامح الفن الروائى بصفة عامة؟ فلنبدأ منذ البداية كما نفعل دائما ونقول إنها قصة طويلة تتوافر فيها الخصائص الخمس الأولى التى ذكرناها بالنسبة للقصة القصيرة وهى أنها فن أدبى منثور، وهى خيالية (أى تختلف عن كتاب التاريخ مهما كان فيها من حقائق تاريخية) ويستخدم الكاتب فيها السرد(بدلا من التعبير عن مشاعر آنية كما يحدث فى الشعر وبدلا من الحوار كما هو الحال فى المسرح )، وتخضع الأحداث فيها (سواء الأفعال الإرادية البشرية أو الحوادث القدرية) لنوع من المنطق أو التسلسل سواء كان تسلسلا زمنيا أو خاضعا لقانون العلة والمعلول وسواء كان السرد يتبع خطا متقدما فى الزمن أومتعرجا يتردد بين الماضى والحاضر. وهى تحاول إبراز المعنى الكامن فى هذه الأحداث البشرية ودلالتها. ثم نزيد على ذلك سمة أساسية فى الرواية هى الشخصية ـ أو مجموعة الشخصيات التى تبنى عليها الرواية والتى بدونها لا يمكن أن يكون للأحداث معنى ولا يمكن أن يكون دون ما أسميناه بالحبكة أو العقدة. (وسوف نفصل الحديث فيما بعد فى هذا الموضوع الأخير لأنه أهم ما اختلفت فيه الرواية الحديثة عن الرواية فى القرن التاسع عشر).

أما موضوعات الرواية ــ والتى تغرى بعض النقاد بإعتبارها أساسا لتقسيمها إلى أنواع مختلفة ــ فتكاد لا تحصى،

إذ أثبتت الرواية قدرتها على التكيف والتطوع والتطور بحيث أصبحت قادرة على معالجة أى موضوع وأثبتت قدرتها على البقاء فى عالم يواجهها فيه منافس قوى هو السينما (وأخيرا التليفزيون) فالفيلم السينمائى أقرب الفنون المرئية إلى الرواية وقد اجتذبت السينما بالفعل عددا من كتاب الرواية، كما إن حلقات التليفزيون أو ما يسمى بالمسلسلات وما يسمى فى الغرب "أوبرا الصابون"(وتفسير التسمية أن أوائل المنتجين كانوا من أصحاب شركات الصابون الذين استغلوا رواج المسلسلات للإعلان عن بضائعهم)، هذه المسلسلات تمثل صورة حديثة للفن الروائى وإن انحط مستوى معظمها إلى حد بعيد فنحن نواجه كل يوم كُتَّابًا جُدَدًا للرواية ومازالت الرواية فنا تتجدد حياته بتجدد أساليبه وموضوعاته ــ رغم ما نسمع من حين لآخر عن اقتراب موعد احتضار هذا الفن الأدبى!

( ٢ )

أما التقسيمات الشكلية فلا تهمنا كثيرا ويكفى أن نلقى نظرة سريعة على أهم الأنواع التى يتوافر تصنيفها حتى نتبين ذلك: رواية الرسائل أى التى تكتب فى صورة رسائل متبادلة بين الشخصيات بحيث تتضمن الرسائل وصفا للأحداث والأماكن

والمشاعر من وجهات نظر متفاوتــه، والروايــة العاطفيــة أو الأخلاقية أى تلك التى تربط بين صدق العاطفة والخلق القــويم انطلاقا من أن قدرة الإنسان على الإحساس الــصادق العميــق تعنى أن له وازعا من ضمير وأنه من ثم إنسان فاضل، وهكــذا تعلى هذه الرواية من شأن الفضيلة وتحارب الرذيلــة وذلــك بمكافأة الخير ومعاقبة الشر فى النهاية. والروايــة القوطيــة أو رواية الغموض والرعب الرومانسى وهى التىــازدهرت فــى أواخر القرن ١٨وأوائل القرن ١٩وتوسلت بــأجواء العــصور الوسطى من القلاع المهجورة والبيوت المسكونة بالأشباح ويكثر فيها سفك الدماء وتكثر الحوادث المفزعة تجسيدا للمواجهة مــع عالم المجهول والأقدار المتربصة بالإنسان. والرواية التاريخيــة أى الرواية التى تصور فترة تاريخية حقيقية بأحداثها الرئيــسية وبعض شخصياتها المعروفة بعد أن يحول الكاتب هيكل المــادة التاريخية أو ما هو معروف يقينا منها إلــى واقــع حــى بكــل تفاصيله وذلك لاستقراء المعنى الذى يريده أو لإســباغ معنــى جديد يهب حياة جديدة فى نطاق الحاضر لا فى سياق الماضــى. والرواية الدعائية التى تكتب ترويجا لفكرة مــا وفيهــا يركــز الكاتب على الفكرة ويعيد تشكيل المادة الواقعيــة حتــى تبــرز محاسن الفكرة أو مساوئها ــ وقد تختفى الفكرة إذا أحكم الكاتب صنعة الرواية فــلا تطــل علينــا إلا مــن خــلال الأحــداث

والشخصيات ولكنها (أى الفكرة) تظل هى الهدف الأول الـذى يبرر لنا فى النهاية. والرواية الإجتماعية أى الرواية التى تصور المجتمع فى مكان محدد وزمان محدد عادة يكون وطن الكاتـب وعادة يكون الزمان هو الحاضر وعادة يركز الكاتب على إبراز العلاقات الاجتماعية وتحليلها ابتداء من الأسرة وانتهاء بالمجتمع الكبير الذى يعيش فيه. والرواية النفسية أى الرواية التى تركـز على الحركة النفسية للشخصيات وتحلل انفعـالاتهم ودوافعهـم غوصا وراء ما يختفى فى غياهب النفس البشرية من عوامل قد تخفى على الفرد نفسه وذلك على ضوء مكتشفات علـم الـنفس الحديث. والرواية البروليتارية وهى الرواية التى تعلى من شأن طبقة العمال وتضفى عليهم من الجمال والجلال ما يرتفع بهـم إلى مستوى أبطال الأعمال الأدبية الكبرى. والرواية الوثائقيـة وهى الرواية التى تأثرت بالعلوم الحديثة وبخاصـة بـالبرامج الأخبارية فى التليفزيون والتى تهتم بتقـديم الحقـائق الخاصـة بقضية من القضايا فى قالب روائى، ومن ثم فهى تتطلـب مـن الكاتب دراسة طويلة وبحثا مستفيضا وعادة ما يـستمد القـارئ متعة من هذه الحقائق لا تقل (إن لم تكن تزيد) عـن اسـتمتاعه بالرواية باعتبارها فنا أدبيا خالصا. والروايـة الـشعبية التـى يسميها البعض رواية الـ"سـاجا "(أى الملحمـة الـشعبية) أو "رواية السرد الزمنى" وهـى تـستمد جـذورها مـن التقاليـد

والأعراف القائمة سواء فى الريف أو فى الحضر وتمتد فى الزمان وعادة ما تتابع الأحداث فى أسرة ما أو فى عدة أسرات مترابطة عبرالسنين والأجيال دون فواصل زمنية. والرواية البيكاريسك أى رواية مغامرات البطل فى المجتمع بهدف تصوير الشرائح الاجتماعية التى تشهد مغامراته.

وإلى جانب هذه الأنواع المألوفة يوجد ما اصطلح على تسميته الرواية المفتاح، وهى الرواية التى نشأت فى فرنسا فى القرن السابع عشر وتتخذ أبطالها من بين المشاهير بعد إخفاء أسمائهم وقد أسميت كذلك لأن "المفتاح" اللازم للتعرف على هؤلاء لا يقدم فى الرواية ولا يعرفه القارئ الا بعد أن ينتهى من القراءة. وأقرب رواية من هذا النوع إلى ذاكرتى هى كنيسة الكابوس للكاتب الإنجليزى (توماس لف بيكوك) والتى كتبها فى أوائل القرن التاسع عشر ليسخر فيها من أبطاله الذى يمثلون معاصريه من الشعراء الرومانسيين (كولريدج) و(بايرون) و(شيلى). ثم الرواية الضد (أو ما يترجم أحيانا باللارواية) وفيها يعمد الكاتب إلى كسرعنصرالإيهام أو التصديق حتى يجعل القارئ واعيا طول الوقت بأنه يقرأ فلا يندمج مع الشخوص والأحداث. وبطبيعة الحال يكسر الكاتب أيضا كثيرا من الأصول الفنية للرواية. ولا يفوتنا أن نشير إلى أنواع من الرواية لم يعترف بها النقاد باعتبارها أدبا رفيعا رغم شيوعها وانتشارها

واستحقاقها للدراسة مثل الرواية البوليسية ورواية الإثارة، ورواية المغامرات وأخيرا رواية الخيال العلمي (مثل غزو الكواكب إلخ).

قلت إن هذه التقسيمات لا تهمنا كثيرا إذ يتداخل بعضها مع بعض ولأنها تعتمد فى الغالب على التصنيف حسب الموضوع لا حسب الشكل (إذ فباستثناء رواية الرسائل تعتمد جميع الأنواع الأخرى على السرد مع فقرات تطول أو تقصر من الحوار) وأما التداخل فواضح من تعريفاتنا المقتضبة لكل نوع، فالرواية النفسية يمكن أن تشمل عدة أنواع أخرى إذا نزعت إلى تحليل الشخصيات على أسس نفسية بل إن بعض النقاد يذهبون إلى أن ثمة أنواعا مركبة مثل الرواية النفسية التاريخية التى يميل الكاتب فيها إلى تحليل الحادثة التاريخية على أسس نفسية، كما يذهب البعض إلى جمع عدد من الأنواع فى باب واحد إذا كان ثم مبرر مثل غلبة الفكرة ـ ولذلك يدرجون الرواية البروليتارية والرواية الدعائية ورواية القضية فى باب رواية الفكرة ـ وهكذا فقد تتناول رواية القضية فكرة مناقضة للرواية البروليتارية تماما إذ ربما ذهبت إلى الحط من شأن العمال وإعلاء شأن أصحاب العمل ـ على سبيل المثال ـ ولكنها تشترك فى الحقيقة معها آخر الأمر فى أنها تقوم على فكرة تبغى الترويج لها بدلا من أن تقوم على تجربة إنسانية تتخطى

حدود الفكرة الآنية أى الفكرة التى ولدت فى زمن مـــا وربمـــا اختفت أو تلاشت معالمها بعد انقضاء هذه الفترة. وربما اشترك نوعان فى بعض الخصائص الشكلية واختلفا فى الموضـــوع أو فى المادة الإنسانية فرواية إلبيكاريـــسك تـــشترك مـــع روايـــة المغامرات فى هيكل بنائها ولكنها تختلـــف مـــن حيـــث هـــدف الكاتب، إذ ينزع فى الأولى إلى تصويرالمجتمع فـــى عـــصره وربما قصد فى الثانية إلى التركيز على المثل العليا التى ينشدها بطل المغامرات ــ وبالمعيار نفسه نجد أن البيكاريسك تـــشترك مع الرواية الإجتماعية فى جانب واحد مثلمـــا تـــشترك معهـــا الرواية الشعبية فيه وهلم جرا.

ولا يعنى ذلك أنه ليس ثمة أسس أخرى للتقسيم. إذ يستطيع الناقد إذا ربط بين الرواية والفنون الأخرى فى عصره أو بـــين الرواية وأحداث العصر أن يستن سننا أخرى. وقد رأينـــا مـــن النقاد من يجمع بين الروايات الإجتماعية التـــى تركـــز علـــى العلاقات العاطفية من حب وكراهية وغيرة وطموح وانتقام وما إليها على مستوى قلب الفرد الواحد وبين الروايات القوطية التى تزخر بالأحداث الغامضة وأجواء العصور الوسطى والمـــشاعر الملتهبة التى تخرج فى إطار أحداث الرعـــب والفـــزع وذلـــك استنادا إلى أن النوعين يمثلان النزعة الرومانسية أو صورتين من صور الرومانسية يجمع بينهمـــا رفـــض الأســـس القائمـــة

للمجتمع "العاقل" وأنماط السلوك المتعارف عليها ـــ أى إن النوع الأول يكسر هذه الأنماط بالولوج فى عالم الإحساس والمشاعر الدفاقة فى قلب الفرد والنوع الثانى يكسرها بإثارة كل ماهو غير معقول بل وكل ما هو غير موجود! وقد استدل النقاد على هذا بإقبال القراء على النوعين معا وفى الوقت نفسه، وبأن النوعين قد كتبا فى فترة الثورة الرومانسية فى بداية القرن التاسع عشر فى أوروبا.

( ٣ )

ولا أعتقد أنه من المفيد فى كتيب مثل هذا أن نرصد تطور الفن الروائى فى العالم عبر العصور إذ لن يفيد القارئ العربى شيئا.. ولكن يجمل بنا أن نشير إلى أن المصريين القدماء عرفوا هذا الفن فى الألف الثانى قبل الميلاد وبالتحديد فى عهد الأسرة الثانية عشرة إبان الدولة الوسطى فى مصر القديمة. وقد وصلت إلينا نصوص كتيب عام ١٢٠٠ قبل الميلاد (أو ما يقرب من ذلك التاريخ) يمكن أن نطلق عليها اسم الرواية وأشهر ماترجم منها إلى اللغات الأوروبية وذاع بل وتحول إلى فيلم سينمائى هو رواية سنوحى (وكان اسم الفيلم "المصرى") وهناك روايتان أيضا كتبتا فى الفترة نفسها وليس لدينا من الأدلة ما

يثبت استمرار هذا الفن فى العصور التاليـة إذ إن النـصوص ضاعت وأصبح من الصعب الحكم على مصير هذا الفـن فـى مصر. غير أننا نشهد بعد ما يقرب مـن أربعـة عـشر قرنـا روايات كتبها الرومان بعد ازدهار اللاتينية ورسوخها بإعتبارها لغة الأدب المنثور فالروايات التى وصلتنا من تلك الفترة (القرن الثانى للميلاد) وهى فى معظمها رومانسات (أى روايات حـب ومغامرة) تدل على استمرار للشكل الفنى ولو بلغة مختلفة فـى حوض البحر المتوسط. وكان إلى جانـب هـذه الرومانـسات روايات دعائية أو روايات حب رعوى تفتقر إلـى الخـصائص المعروفة للرواية الحديثة وتقترب من الشعر فى مواضع كثيرة، ويذهب بعض المؤرخين إلى أن فترة الجاهلية (القرون الـسابقة لنزول الإسلام ـ قل من القرن الثالث حتى السادس المـيلادى) ثم العصور الوسطى، لم تشهد من الفن الروائـى إلا صـورته المبسطة أى صورة الحكاية، وكانت الغلبة فيها للسرد والحادثـة الغريبة. ولكنه فى نهاية الألف الأول للمـيلاد شـهدت اليابـان صورة بدائية من الفن الروائى تعتمد أيضا على الحكاية، وهـى مجهولة المؤلف ثم تطورت صور الفن الروائى فى اليابان حتى اتخذت صورة الرواية الحديثة بأحداثها وشخوصها فـى القـرن الثالث عشر. أما ألف ليلة وليلة العربية فكانت على الأرجح قـد ذاعت فى العالم العربى منذ القرن العاشر الميلادى ـ كما سبق

أن ذكرنا ـ ولكنها لم تجمع وتتخذ شكلها الحالى باعتبارها مجموعة من الحكايات (وقد تطورت "الحكاية" إلى "الرواية" لا إلى "القصة القصيرة") إلا فى القرن الرابع عشر فى أقرب تقدير أى ربما ظل المؤلف الشعبى يزيد فيها وينقح حتى اكتملت صورتها فى القرن السادس عشر. ويجمع الدارسون على أن هذا المؤلف المجهول كان مصريا (استنادا إلى اللغة ومواقع الأحداث وما إلى ذلك) ومن ثم ترجمت وانتشرت فى أوروبا. ولكن هذه البذور الأولى لفن الرواية لم تكن مقصورة على مصر، إذ مع بداية عصر النهضة انتشرت "الحكاية" وذاعت فى جنوب أوروبا وأيضا فى حوض البحر المتوسط ثم انتقلت شمالا فلدينا قصص ديكاميرون للكاتب الايطالى بوكاشيو فى القرن الرابع عشر ورواية دون كيخوته (أو دون كيشوت) للكاتب الأسبانى سيرفانتيس فى مطلع القرن السابع عشر، ثم بدايات الرواية الإنجليزية فى بريطانيا فى القرن الثامن عشر مع نشر رواية: التخفى أو التوفيق بين الحب والواجب للكاتب وليام كونجريف وتعود أهميتها إلى المقدمة التى أرفقها بالنص وحاول فيها التفريق بين الرومانسة والرواية ـ والملحوظ ان اللفظ المستخدم فى اللغات الأوروبية ليدل على الرواية وهو (رومان) مشتق من رومانس ـ ويحتفل النقاد بهذه التفرقة لأنها تحدد لأول مرة فى تاريخ الأدب الأوروبى الملامح التى سادت فيما

بعد للرواية وهى ابتعادها عن حياة الملوك والأمــراء، وعــن تصوير مفارقات القدر ومآسيه، والخوارق، والأبطال والبطلات وما إلى ذلك، وتركيزها على الحياة العادية أى علــى الإنــسان العادى وعالم الواقع. ولا داعى للخوض فــى نــشأة الروايــة الإنجليزية وتطورها ففى العربية كتب تتناول ذلك كله وتفيد من يريد الاستزادة وإن لم يكن متخصصا، كما لن نتعرض لنــشأة الرواية العربية ابتداء من رواية زينب للدكتور محمــد حــسين هيكل وإنتهاء بجيل ما بعد نجيب محفوظ فهنــاك أيــضا كتــب متخصصة تفى الموضوع حقه. ولكننا فى الــصفحات الباقيــة سوف نلقى الضوء على أهم تطور شهدته الرواية الحديثة فــى العالم منذ ازدهارها الذى لم يسبق له مثيل فى القــرن التاســع عشر وحتى الآن ــ ألا وهو تطور مفهوم الشخصية على ضوء علم النفس(أو على الأصح بدايات علم النفس الحديث) فى أوائل القرن العشرين.

( ٤ )

سبق أن قلت إن أهم ما تتميز به الرواية لــيس فقــط عــن القصة القصيرة بل أيضا عن سائر الأنواع الأدبية على الإطلاق يتمثل فى الحرية التى يتمتع بها الكاتب فى وصف الشخصية من-

الخارج ومن الداخل، وتحليل مظاهر سلوكها وحديثها في الأماكن والأوقات التي يختارها، وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى وهلم جرا دون أن تحده حدود الطول أو اللحظة الواحدة (مثل القصة القصيرة) أو حدود وجهات النظر مثل المسرح ــ فالكاتب المسرحي مقيد بما يمكن للشخصية أن تقوله عن نفسها أو بما يمكن للشخصيات الأخرى أن تقوله عن تلك الشخصية أي إنه لا يستطيع أن يتحدث إلينا مباشرة وإذا استطاع ذلك إما بالحديث من خلال شخصية تمثل وجهة نظره أو بالحديث عن طريق الراوي فلن يستطيع أن يسهب ويطيل لأنه أيضا محكوم بالوقت الذي يستغرقه تمثيل المسرحية على المسرح.

وهذه الحرية الظاهرة هي مشكلة المشاكل ــ نقول الظاهرة وإن كان الأحرى بنا أن نقول "الظاهرية" لأنها حرية خادعة. فالكاتب الحديث لا يتمتع إلا بقدر يسير من الحرية فهو في أحيان كثيرة لا يستطيع إيقاف الأحداث ليصف لنا الشخصية وصفا مسهبا على مدى صفحات وصفحات ــ مهما كان الوصف ممتعا، وأقصى ما يستطيعه هو تقديم الملامح الأساسية للشخصية كما يراها (أو كما تراها شخصية أخرى إذا كان يرواح بين وجهات النظر في السرد) وذلك إما أثناء الحدث (أي الفعل) أو قبله أو بعده، بل إنه أحيانا ما يستغني عن الوصف المباشر تماما ويركز على الحدث أو الحادثة سواء على

المستوى المادى أو النفسى لابراز دوافـع الشخـصية أو ردود أفعالها بحيث نستطيع أن ندرك منها طبيعة الشخـصية. وهـذا يعنى أن على الكاتب الحديث أن يضع ميزانا دقيقا بين ما يمكن أن يتقبله القارئ من الوصف المباشر طال أم قصر وبـين مـا يمكن أن يدركه بطريق غير مباشر من خلال الحادثة. ونحـن نذكر قول هنـرى جـيمس ــ الكاتـب الروائـى الأمريكـى الكبيرــ"إن الشخصية هى التى تحدد نوع الحادثة والحادثة هـى التى توضح لنا طبيعة الشخصية" ــ وعلى أية حال فكما ذكـر غيره من الكتاب نرى أن الحادثة لا تنفصل عـن الشخـصية مثلما لا تنفصل الشخصية عن الحادثة إذ قد تكون الحادثة حـدثا نفسيا خالصا لا يخرج عن نطاق النية والسريرة ويظل كامنا لا يدرى به إلا الله وصاحبه (بل ربما لـم يدركـه صـاحبه كـل الادراك).

ومنذ أن "بلغت الرواية سن الرشد" ــ كما قال أحد النقاد ــ عندما نشر دانيل ديفو روايته المعروفة روبنسون كروزو (فـى مطلع القرن ١٨) واهتمام الكُتاب بالشخصية يتزايـد. والنظـرة السريعة إلى الروايات الأولى فى الأدب الأوروبى سوف تكشف لنا مدى اهتمام الروائيين بالشخصية المحورية، فإذا وصلنا إلى القرن التاسع عشر وجدنا الكتاب يهتمون ليس فقط بالشخـصية المحورية بل بإخراج أعداد هائلة من الشخصيات التى لا تنمحى

صورها من الذاكرة. يمكننا أن نتخطى كتاب العقود الأولى من القرن ١٩وأهمهم السير والترسكوت وجين أوستن حتى نصل إلى كتاب العصر الفكتورى فى أواسط القرن (نسبة إلى الملكة فكتوريا) مثل أنطونى ترولوب والأخوات الثلاث آن واميلى وشارلوت برونتى (وأشهر رواية للأولى هى أجنيس جراى والثانية هى مرتفعات ونرنج والثالثة جين إير) وثاكرى وجورج إليوت ومسز جاسكل ثم تشارلز ديكنز عملاق الرواية فى ذلك العصر وصاحب التأثير الأكبر فى الرواية العربية حتى نجيب محفوظ.

قلنا إن الشخصيات التى تزخر بها روايات العصر الفكتورى شخصيات يصعب نسيانها، فهى شخصيات حية يصعب عليك أن تصدق أنها من نسج الخيال وحديثها ممتع بل إن وجودها نفسه ممتع. وقد اهتم هؤلاء الكتاب بشخصياتهم فخصصوا لها الصفحات الكثيرة مهما كانت الشخصية "ثانوية" بالمعنى الفنى أى لا تتصل بصلب الحدث الرئيسى. فلنضرب مثلا من رواية أوليفر تويست (من تأليف تشارلز ديكنز) وهو تصوير السيدة كورنى، الأرملة التى تشرف على الملجأ الذى يحل به أوليفر الصغير. إنها ليست شخصية هامة فى ذاتها وعلاقتها بالمستر بمبل علاقة "ثانوية" إذا وضعت فى سياق الحدث الرئيسى أو الأحداث الرئيسية. ولكن ديكنز يفرد لها صفحتين من الوصف

التفصيلى بحيث نتصورها فى غرفتها ونعرف مشاعرها إزاء زوجها الراحل وآمالها فى زوج المستقبل! كما نراها وهى تعد الشاى وما إلى ذلك. وكما نجح ديكنز نجح ترولوب وغيره حتى لقد أسمى أحد النقاد رواياتهم "المعارض الممتعة للشخصيات المنوعة!"

ولكن كيف نجح الفكتوريون فنيا فى إبداع هذه الشخصيات التى لا تنسى؟ يذهب بعض النقاد فى تحليلهم ــ محقين ــ إلى أن الكاتب الروائى فى العصر الفكتورى يعمد إلى انتقاء السمات المميزة لكل شخصية ويتكئ عليها وحدها ولو ضحى فى سبيل ذلك بسائر الصفات البشرية لها. فنجد لكل شخصية خصيصتين أو ثلاثاً تعرف بهما أو بها ولا يزيد الكاتب عنهما. أى إنه يحاول إخراج صورة متبلورة واضحة كل الوضوح ترسخ فى الذاكرة فإذا أحس فى الشخصية تناقضا أو تغيرا يمكن أن يؤثر فى هذا الوضوح أبعده على الفور حتى لا تهتز الصورة. فالمستر ميكوبر فى رواية دافيد كوبرفيلد دائما متفائل، وأحيانا تنزع الشخصية إلى ترديد عبارة تلتصق بها وتصبح علامة عليها ــ ليس فقط مدخلا لسلوكها بل أيضا لمنطقها وإحساسها إذ دائما ما تقول زوجة ميكوبر "إننى لم ولن أهجر مسترميكوبر" ــ ولا تكاد فى سائر حديثها فى الرواية نفسها

تخرج عن هذا المعنى ــ مما جعل أحد النقاد يسميها "الدمية الناطقة".

وقد قرأت رأيا حديثا مفاده أن شخصيات العصر الفكتورى أقرب ما تكون إلى"الطباع" (أو "الأخلاط") التى صورتها مسرحيات العصر الاليزابيثى. إذ يمثل كل منها جانبا من جوانب الطبيعة البشرية دون أن يمثل أى منها جميع الجوانب. بل إن ناقدا سليط اللسان شبه تلك الشخصيات بالكاريكاتير ــ أى بالصور الهيكلية التى تبالغ فى جانب من الجوانب لإبرازه وتهمل الجوانب الأخرى .

وثم سبب آخر هو أن شخصيات الرواية فى القرن التاسع عشر ــ بصفة عامة ومع استثناءات هامة ــ لا تتطور، بمعنى أن الشخصية التى تطالعنا فى بداية الرواية هى نفسها التى تطالعنا (مع تعديلات لا تكاد تذكر) فى آخرها. أى إنها تتميز بالثبات ولو أنها تغيرت لما أصبحت تتمتع بالحيوية والوضوح اللذين تتمتع بهما ولما استطعنا أن نذكرها بمثل هذا الوضوح. ولهذا وصفها أحد النقاد بأنها شخصيات ساكنة (ستاتيكية) أى غير متحركة (ديناميكية).

ولكن هذه الأسباب التى تفسر لنا حيوية شخصيات الرواية آنذاك لا تعنى الحط من قدر الروايات أو مؤلفيها. ولكنها توضح

فحسب ما كان الفكتوريون يرمون إليه ومن ثم توضح وضع المحدثين. إننا لا نرى مثل هذا الحشد الحاشد من الشخصيات التى يصعب نسيانها فى روايات المحدثين - فى روايات فيرجينيا وولف وجيمس جويس وأولدوس هكسلي و د. هـ. لورنس - ليس لأنهم لم يعودوا يهتمون بالشخصية بل على العكس لأن اهتمامهم بشخصية الإنسان الفرد تزايد إلى حد لم يسبق له مثيل! إنهم لا يهدفون إلى تقديم "معارض ممتعة للشخصيات المنوعة" ولكنهم يريدون أن يعرفوا بدقة كل ما يدور فى نفس الإنسان الفرد. فكأنما انصب اهتمامهم على البحث النفسي. والروائى الحديث يكتشف أثناء بحثه أن الإنسان ليس كائنا بسيطا وأنه أكثر تعقيدا مما تصوره الرواية الفكتورية. فالشخصيات الفكتورية يسهل تصنيفها لأن الكاتب يرجح كفة عناصر الخير أو عناصر الشر إما بالتدريج أو منذ البداية بحيث لا يساور القارئ أى شك فى "لون" أو طبيعة الشخصية التى يقدمها، أما فى الرواية الحديثة فالكاتب يجعلنا نحس أن ترجيح إحدى الكفتين ليس دائما بالأمر اليسير. وإذا صدق علم النفس الحديث فإن النفس البشرية لا تتكون من عناصر "كمية" يمكن تسميتها بالخصائص أو الصفات. فالإنسان الذى يصوره الكاتب الحديث أقرب إلى النهر الجارى المتغير منه إلى مجموعة صفات ثابتة إذ إن النهر النفسى يتدفق مُسْرِعاً حينا آنا ويبطئ

آنا آخر، ويكثر الطمى فيه حينا، وتصفو مياهه حينا آخر. وهكذا يظهر لنا فى صور متفاوتة بين الحين والحين. إنه قادر على التضحية والفداء فى لحظة ما، فكأنما هو بطل أسطورى ــ مثلما ينزع فى لحظة أخرى إلى الجبن والتردد. وما ينطبق على الأفراد ينطبق على العلاقات فيما بينهم: فالرجل فى الرواية الفكتورية حينما يبدأ علاقة مع فتاة ما يكون عادة واحدا من اثنين لا ثالث لهما فهو إما صادق فى عاطفته شريف المقصد أو هو كاذب مخادع ينشد المتعة وتزجية الوقت فحسب. ولكن الكاتب الحديث يقول لنا إن كل علاقة تتضمن "الذهب والطين، وتضئ بنور الحضارة مثلما يحكمها قانون الغاب" ــ أى إن التفرقة بين الموقفين المفترضين لم تعد واضحة لأن لونا ثالثا بل عدة ألوان بدأت تظهر إلى جانب الأبيض والأسود.

وهكذا فإذا كان الكاتب يريد تجسيد شتى الحالات النفسية والانفعالات المتناقضة التى يتكون منها الفرد خاصة فى علاقاته مع أفراد يتسمون بالتكوين نفسه فإنه لن يستطيع إخراج قصة ميسرة تلعب فيها الشخوص الواضحة أدوارها المرسومة لها بدقة والتى تمثل طبائعها وخصائصها المعروفة سلفا بحيث تكون متوقعة محددة من البداية إلى النهاية. "فالحكاية" ــ أى ما نسميه بالعامية "الحدوته" ــ لن تكون ذات أهمية كبرى ولن تلتصق شخصياتها بالذاكرة فلا تتمحى ــ إذ إن الفرد العادى ــ

كما يقول أحد النقاد ــ ليس "شخصية لا تنسى"، والكاتب يضحى بالصفة الأخيرة فى محاولته الوصول إلى الحقيقة. أضف إلــى هذا أن القارئ نفسه لم يعد يكتــرث كثيــرا للوضــوح فــى التقسيمات البشرية ولم يعد يعتقد أن تسجيل ما يفعله الناس أهــم ما يستطيع الروائى أن يقدمه. إنه يريد "الحياة" كما هــى دون تنميق أو تزويق، ودون أن يقدم لنــا الكاتــب أحكامــه علــى الشخصيات: أى يريد الشخصيات بكل ما فيهــا ويطلــب مــن الكاتب عدم التدخل ــ أى عدم تقسيمها إلى معــسكرى الخيــر والشر مقدما! وهكذا بدأ ما يسمى بالتيــار النفــسى فــى الأدب واتخذ صور التجارب المختلفة وكانت أولهــا تجربــة الروايــة البيوغرافية أى التى تختص بسيرة حياة فرد ما كأنما تترجم له.

( ٥ )

وأول ما تخلص منه الكاتب الحديث فى هذه الرواية الجديدة هو "الحبكة". ولقد حان الوقت لنتساءل عن معنى مــا أســميناه بالحبكة. قلنا فى تحليلنا لإحدى القصص القصيرة إن الحبكة فى أبسط صورها هى الحتمية التى تربط بين الأحداث والمحافظــة على التشويق فى الوقت نفسه. وهذا صحيح وينطبق على شــتى أنواع الفنون الأدبية التى تشتمل علــى أحــداث ســواء كانــت

قصصية أو درامية. ولكن الصورة المبسطة تخفي وراءها بعض الملامح التي لابد من الإحاطة بها إذ إن معنى الكلمة في اللغات الأجنبية يعني "التخطيط" أو "الخطة" ـ وهذا هو المعنى الأعم والأشمل. والواضح إذن أنك إذا أردت أن تخطط لقصتك أو لأي شئ فعليك أن تكون على علم مسبق وواضح بكل ما فيها من شخوص وأمكنة وأزمنة إلخ بحيث تستطيع أن ترسم خطة قائمة على معلومات كمية محددة. وأول ما عليك أن تفعله إذن هو أن تقول مقدما إن عندي عددا من الشخصيات هم فلان وفلان أما الأول فطموح ودوافعه كذا وكذا وأما الثاني فقنوع ودوافعه كذا وكذا وتفعل الشئ نفسه إزاء الثالث والرابع والخامس! ولذلك فالكاتب التقليدي الذي يجهز حبكته مقدما يحافظ على طبائع هذه الشخصيات ولا يسمح لأي منها أن يتصرف "خارج حدود طبيعته" (والتعبير الإنجليزي هو أن فلانا يتصرف إما طبقا لطبيعة شخصيته أو ضدها)، وهكذا تكون الأفعال الإرادية في الرواية ـ والتي تؤدي بالضرورة إلى نتائج "طبيعية" تتفق مع معطيات الشخصية أفعالا متوقعة و"مفهومة"، وكذلك يكون التفاعل بين الشخصيات ـ متمشيا مع هذه الخصائص المسبقة. وكذلك أيضا يلجأ الكاتب ابقاءً على عنصر التشويق وإحياءً لرغبة القارىء في الاستمرار في القراءة، إلى إخفاء بعض المعلومات عنه أو عن بعض الشخصيات ـ وقد

تتضمن هذه المعلومات حقائق "أساسية" عن الشخصية يخفيها الكاتب متعمدا حتى يبقى على خيط من الغموض يشد القارئ إليه. وقد يسمح لشخصية أخرى أن تحيط بهذه "الحقائق" وتتصرف على هديها فيبدو سلوكها غريبا وغير مفهوم ـ ولكن الكاتب فى النهاية يفصح عنها ويميط اللثام عما اختفى فتتضح الصورة ونصل إلى لحظة التكشف حيث نرى معنى كل شئ ـ ونرى كل شخصية وقد سارت وفق نهجها المرسوم سلفا ـ فنصل إلى ما يسمى بالحل (أو التكشف) ـ وما الحل بالنسبة للحبكة أو العقدة إلا لحظة تبين أن كل شئ فى موضعه وأن ما كان يبدو غريبا ومتناقضا ليس فى الحقيقة كذلك وإنما نحن ظنناه كذلك لأننا لم نكن نحيط بالحقائق جميعا.

ولهذا فعندما قلنا إن الكاتب الحديث قد تخلص من الحبكة كنا نعنى أنه تخلص من بناء "الخطة" على أسس معلومة سلفا. فالرواية البيوغرافية، التى تروى حياة فرد ما، تقدمه لنا فى صور متتابعة من المهد إلى اللحد. فهو رضيع يتحدى المربية ويحب أمه ويكره أباه، ويذهب إلى المدرسة ثم إلى الجامعة ويهفو قلبه إلى فتاة ما ويتزوج ويطلق ويتزوج مرة أخرى ويفشل فى العمل أو ينجح ثم يموت!

فهذه الرواية التى استهلت التجارب النفسية توحى بأن ما يحدث فى الحياة يمكن أن يحدث، بل لابد أن يحدث، فى الأدب! وشتى الانطباعات والأحداث التى تتضمنها الرواية لن ينتظمها خيط الحبكة بالمعنى المفهوم فالشخصية تتطور وتتغير ويصعب التنبؤ بما سوف تفعله. وقد ازدهرت هذه الرواية فى السنوات السابقة مباشرة للحرب العالمية الأولى ــ وأهم كتابها هم ج . د. بيريسفورد (الذىكتب ثلاثيته الشهيرة جاكوب سطال) وكومتون ماكنزى (الذى كتب شارع الشر) وهيو والبول (الذى كتب رواية الاصطبار). وفى الأدب العربى أقرب ما يرد إلى ذاكرتى هو رواية من أجل ولدى للمرحوم محمد عبد الحليم عبد الله.

وإذا تأملنا هذه الرواية الأخيرة قليلا وجدنا ما أسميناه بغياب العقدة أو الحبكة فالكاتب يتبع خطى بطله من البداية إلى النهاية ويلقى فى طريقه بالشخصيات التى ما نكاد نذكر لها أية ملامح فى سبيل تصوير شئ واحد ألا وهو ما يسمى فى علم النفس بعقدة أوديب أى تعلق الابن بوالدته تعلقا مرضيا (أى غير صحى) فالكاتب يضع البطل فى مواقف متعاقبة ولكنها لا تخضع لقانون العلة والمعلول الذى أشرنا إليه فهى تتوالى بحكم تقدم البطل فى السن لا بحكم إرادته. ولهذا نجد أن هذه الرواية لا تحتفل برسم الشخصيات، والكاتب يمر بها مر الكرام لأن

همه هو متابعة الرحلة النفسية للبطل لا تصوير البشر من حوله.

( ٦ )

وثانى التجارب بعد الرواية البيوغرافية محاولة تسجيل كل شئ أو محاولة رصد الحياة بشتى تفاصيلها دون إغفال أى شئ بدلا من تطبيق مبدأ الانتقاء الذى عمل به الفكتوريون. ولهذا وجد الكتاب فى أوروبا منذ سنوات الحرب الأولى (وحتى اندلاع الحرب العالمية الثانية) أن رواية واحدة لا تكفى لرصد حياة شخص فأفرد بعضهم لها عدة روايات (ونذكر الكاتبة دوروثى ريتشاردسون على سبيل المثال التى أخذت على مدى سنوات طويلة فى نشر سلسلة روايات باسم الرحلة ترصد فيها حياة بطلتها التى أسمتها ميريام هندرسون – وفى الرواية التاسعة لم تكن هذه البطلة قد تخطت مرحلة النضج، وفى الرواية الحادية عشر (١٩٣٥) كانت ما تزال على أبواب الكهولة ولم تصل إلى النهاية الا فى الرواية الثانية عشرة(١٩٣٨). وقد دافعت فيرجينيا وولف عن هذا المنهج دفاعا مجيدا – ونقتبس من أحد كتبها عبارة تحدد فيها الخصائص المميزة لكاتب مثل جيمس جويس فهى تقول إنه

يحاول الاقتراب كل الاقتراب من الحياة وذلك بتسجيل "الـذرات وهى تتساقط في ذهنه بالترتيب الذى تتساقط بـه أى برصـد النسق الذى تنتظم به في الـشعور وتجـسيدها فـى المـشاهد والأحداث مهما بدت فى ظاهرها مشتتة وغير متجانسة".

والحق أن جيمس جـويس يفعل ذلك في رواياته ـ وأقرب الأمثلة إلى القارئ العربى هى رواية يوليسيس (ويـشار إليهـا أيضا باسم أوليس وعولس) ورواية صورة الفنان فـى شـبابه (وهما مترجمتان ومنشورتان). وفى الرواية الأخيرة (التى أبدع ترجمتها ماهر البطوطى) نرى مشهدا يصور لنا هـذا المـنهج بوضوح: إنه يقدم لنا مجموعة من التلاميذ يناقشون موضوعات منوعة وأثناء ذلك يصف جويس ما يفعله كرانلـى وهوأحـدهم حين يأكل التين ويستخرج بذوره المحشورة بين أسنانه وينظـر إليها. والحقيقة أن عملية أكل التين ومضغه واستخراج البـذور تسير جنبا إلى جنب مع المناقشات التى تعلو فى مستواها فتصل إلي الدين أو تنحط فتتناول الخمر والنساء! والكاتب يرمى هنـا إلى تصوير التجربة الإنسانية تصويرا شاملا أى تقديمها بكل ما تحفل به من ثراء فى التفاصيل المادية والنفسية وكـذلك حـين ينتقل جويس لكتابة يوليسيس فهو يحشد فى الرواية تفصيلات لا يبدو أن القارئ يهتم بها، أولاً: لأننا نفعلها بطريقة تلقائية وثانيا: لأنها لا تختلف من فرد إلى فرد ولا يمكنها من ثـم أن تـصبح

علما على فرد دون آخر (أى شخصية دون أخرى) ـــ خذ هــذا المثل البسيط:

"كان الماء قد بدأ فى الغليان: ريشة من البخار صاعدة مــن فم الإناء على النار. أمسك بالبراد الفخار ووضع فيـــه بعــض الماء المغلى لينظفه ويدفئه ثم رمى الماء في الحوض. ووضـــع أربع ملاعق من الشاى وأمال الاناء حتى يصب الماء المغلـــى، ثم تركه جانبا حتى" يخرط "وأزال الإناء من على النار وضرب بالطاسة الجمر المتقد ثم وضع فيها قطعة من الزبد وأخذ ينظـــر إليها وهى تنزلق فيه وتنصهر".

وقد اختلف النقاد فى مزايا هذا المنهج وظهر لـــه انــصار وأعداء وإن كانت الغلبة فى سنوات ما بعــد الحـــرب العالميـــة الثانية للأنصار. ولذلك فلا بأس من تقديم نبـــذة مقــضبة مـــن كتابات أحد الأعداء قبل أن نرد عليها: يقول جيرالد جولد فـــى كتابه الرواية الانجليزية:

"إن المستر جويس يجهد نفسه أيما اجهاد ولكنه مازال أبعد ما يكون عن تسجيل كل شئ. لقد بلغنى أن روايته يوليسيس تهدف إلى تقديم الأفكار والمشاعر والأفعال التى يقوم بها فرد واحد فى يوم واحد ـــ ومع ذلك فهناك استطرادات توســـع مـــن النطـــاق الزمنى للرواية دون جدال. ولكن حتى لو بلغت من الــضخامة

حجم أربعة وعشرين دليل تليفونات فلن تستطيع تسجيل جميـــع الأفعال والأفكار والمشاعر التى تشغل حـــيزا مـــن الـــزمن لا يزيد على ساعة واحـــدة ولـــيس أربعـــا وعـــشرين. إن دليـــل التليفونات يعتمد على مبدأ الانتقاء الصارم والضغط الشديد وهو لذلك يعتبر عملا فنيا إذا قـــورن بـــسلة المهمـــلات . وروايـــة يوليسيس سلة مهملات" (ص ٢٠ ــ ٢١ ) .

وقد تعمدت أن أورد هذه الفقرة المثيرة لأبرز مدى الجـــدة التى اتسم بها عمل الكتاب الجدد فى فترة مـــا بـــين الحـــربين. والحقيقة أن جولد ظالم ومتعنت فالهدف الذى وضـــعه جـــويس لنفسه يتضمن إلى جانب "تسجيل كل شئ" رصد الحياة النفـــسية الخصبة بكل دقائقها وتفاصيلها وهى الحياة التـــى يستعـــصى تصويرها على الروائيين المولعين بالترتيب والتبويب والتصنيف ثم بالتصحيح والتنقيح والتحقيق والتنميق والتشذيب والتهـــذيب! وفيرجينيا وولف هى المدافع الأول عن هذا المـــذهب وملهمـــة النقاد الذين أيدوه. فهى تنتقد أرنولد بنيت بسبب نزعته الفكتوريه (فهو الاستثناء الواضح من بين كتاب القرن العشرين) وفى مقال آخر عن تعقيد النفس البشرية الذى تراه فـــى كتابـــات الكاتـــب الفرنسى "مونتانى" تدعونا إلى أن "نفحص قليلا ذهـــن الإنـــسان العادى فى أى يوم عادى" قائلة:

"إن الـــذهن يستقبل آلاف الانطــباعات ـــ منها التافه ومنها الخيالى ومنها سريع الزوال ومنها ما ينطبع على الذهن بحـــدة الفولاذ. وتتهال الانطباعات من كل حدب وصـــوب، منهمـــرة كأنها أمطار متواصلة من ذرات لا تعـــد ولا تحـــصى، وفـــى انهمارها تتخذ أشكـــالا هى جـــوهر حياتنا فى أى يوم عادى ـــ الإثنين أو الثلاثاء. ولكنها تتفاوت فى دلالتها وأهميتها، فتتحـــول الدلالة من لحظة إلى لحظة ومن مكان إلى مكان". وتختتم مقالها قائلة إن على الروائى أن "يصور روح الحياة الطليقة المجهولـــة والمتفاوتة فى الشـــكل والاتجاه ـــ مهما بلغت درجـــة تعقيـــدها وانحرافها". ومن هنا كان الاتكاء على الحياة النفسية ومحاولـــة الكتاب الوصول إلى دقائقها وتفاصـــيلها مهمـــا بلغـــت درجـــة غرابتها. ولكن قصتنا لم تنته هنا والخطوة التالية فى تطويرهـــا ذات أهمية كبرى!

( ٧ )

أما الخطوة التالية فتتمثل فى إيمـــان الـــروائيين باســـتحالة الوصول إلى الحقيقة أو الحقائق الخاصة بالنفس البشرية، لا من طريق تتبع حياة الفرد ولا بدراسة أفكاره وتطورها ولا برصـــد حالته النفسية ولكن بإدراك عدد من اللحظات النفسية ذات الدلالة

الخاصة، وذلك تأثرا بما شاع عن علم النفس آنذاك وهو اكتشافه أن الفرد ليس شخصية واحدة بل عدد من الشخصيات. وينبغي أن نستدرك بسرعة فنقول إن علم النفس الحديث لا ينكر وجود الشخصية - كل ما هنالك أن بعض المدارس النفسية التى شاعت فى تلك الآونة (مثل مدرسة السلوكيين) تقول إن مفهوم الشخصية مجرد افتراض ورثناه عن الأسلاف فى العصور الوسطى ولا يمكن إثباته فى ذاته. وتفصيل ذلك أن فكرة وجود الشخصية تحتم افتراض وجود كيان آخر داخل الانسان وهو الوعى أو الشعور الذى يعبره تيار الحالات النفسية والرغبات والأهواء وما إلى ذلك وهذا الوعى كيان دائم ومستمر يتلون بلون ما يمر به، ويتغير باستمرار، ولكنه يظل على الدوام كائنا منفصلا ومستمرا إذ يَضُمُّ كل التغييرات التى تحدث له أو تحدث فيه - ومن ثم فإن هذا الوعى أو الشعور يمثل الخيط الأساسى لشخصية الفرد فكأنما هو نهرلا يتغير اسمه مهما أسرع أو أبطأ، ومهما علمت شطآنه أو انخفضت، ومهما تسرب ماؤه وانداح فى القيعان المجاورة لمجراه! أو كأنه خيط المسبحة الذى ينتظم حباتها أوخيط القلادة الذى ينتظم ألواناً من الدر تمثل الحالات النفسية المختلفة. فالوعى هو الخيط الذى لابد من افتراض وجوده وهو أساسى وجوهرى - لأنه يربط الحالات النفسيه المنفصلة جميعا لينشئ وحدة متكاملة هى التى نسميها

"الأنا" أو الشخصية. وهذا هو ما تنكره بعض المدارس النفسية أو الفلسفة أو النقدية الحديثة.

ولابد من استدراك آخر. إن السلوكيين (وما أشبه مايقولونه بما قاله دافيد هيوم فى القرن الثامن عشر!) لاينكرون أن المرء يعى أويشعر بأفكاره ورغباته وما إلى ذلك. ولكن ينكرون وجود كائن منفصل مستقل اسمه الوعى أو الشعور ـ كأنما هو خزان تسبح فيه (مثل الأسماك) الأحداث والحالات النفسية والرغبات إلخ بحيث يظل قائما حتى لو هجرته هذه الأسماك! وهكذا، فإذا افترضنا عدم الفصل بين المشاعر والشعور أو بين الأشياء التى نعيها والوعى نفسه كانت النتيجه أننا سنواجه سلسلة من الحالات النفسية بدلا من الكيان الدائم المستمر الذى اسمه الوعى. وثم اتجاه لدى الكثيرين من الفلاسفة (وليس لدى السلوكيين فحسب) إلى انكار وجود "الأنا" المستمرة، بل إن برتراند رسل يعرف الشخصية بأنها "سلسلة من الحالات النفسية التى اعتدنا تعريفها بأنها حالات شخص واحد إذا كان هناك شخص واحد يمكن أن تنتمى إليه هذه الحالات". وقد قدم الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون تشبيها لهذه الحالات بالصورة الثابتة على الفيلم السينمائى التى تبدو لنا متحركة حين يدار الفيلم بسرعة.

هذا إذن هو جوهر ما أسميناه بالخطوة التالية بالنسبة لتطور الفن الروائى الحديث وهو بإيجاز اعتقاد الروائى إنه إذا أراد أن يجسد فى القصة طبيعة الوجود "الواقعية" (لا المفترضة) فإن عليه أن يركز على اللحظات التى يبرز فيها هذا الوجود فى صورة إحساس به أو وعى وإدراك له. ولما كانت هذه اللحظات منفصلة فى الواقع (لأن الاتصال والاستمرار يفترض وجودالشخصية وهو ما ينكره الروائى) فإن عليه أن يركز على كل منها دون أن يعمد إلى تزييف الواقع بالربط فيما بينها فى نطاق ما يسمى بالشخصية. ولذلك يركز الروائى الحديث على اللحظة النفسية ويضع فيها كل ثقله إما عن طريق "تسجيل كل شئ" وإما بتعميقها حتى يتأكد استقلالها وانفصالها. وقد أدت الخطوة التالية إلى نشوء ثلاث اتجاهات حديثةأولها: رواية المشاهد غير المترابطة وثانيها: الرواية التى تبدو فيها هذه المشاهد المستقلة (وهو التعبير المستعار من الدراما) فى صورة أحداث لا يربط بينها الا التقارب الزمنى أو المكانى. وثالثها: الرواية التى تستخدم لغة غير مترابطة حتى تجسد انعدام الترابط بين المشاهد أو الأحداث. ولنقدم النموذج الذى يمثل النوع الأول من رواية غرفة جاكوب للكاتبة فيرجينيا وولف. فنحن نرى جاكوب وهو رضيع فى كورنوول، ثم وهو صبى فى سكاربره ثم فى المدرسة ثم فى جامعة كيمبردج، أو وهو فى قارب بجوار

جزر سيلى وهلم جرا. فكل مشهد منفصل معزول عن الذى يليه ولا تقول لنا الكاتبة كم مر من الوقت بين هـذا وذاك، كما لا تقول لنا أين نحن. وأحيانا تكتشف بعد قراءة صفحتين أو ثلاثا أنك قد تركت البروفسور(هكستابل) يقرأ فى مكتبته وأصبحت فى مصحة المدرسة أو فى لندن أو فى جزرسيلى وهلم جرا. وأحيانا تطول المشاهد فتمعن فى الطول وأحيانا ما تقدمها الكاتبة فى سطور قليلة.

انظر إلى هذا المشهد المتناهى فى القصر:

(اغرورقت عيناها بالدموع فتراقصت فى عينيها صور زهور"الداليا" وتحولت إلى موجات من اللون الأحمر، كما توهجت صورة البيت الزجاجى فى عينيها، وبدا المطبخ وقد تلألأت فيه نصال السكاكين. وكانت السيدة جارفيز زوجة القسيس تقول فى نفسها ـ فى الكنيسة أثناء عزف الترانيم وقد انحنت السيدة فلاندرز على رؤوس أبنائها الصغار ـ إن الزواج حصن حصين وإن الأرامل قد كتب عليهن التيه وحدهن فى الخلاء الفسيح والتقاط الأحجار وجمع أعواد القش الذهبية وحيدات دون معين يحميهن ـ أُواه للمسكينات. وكانت السيدة فلاندرز قد فقدت زوجها منذ عامين.

ونادى آرشر "جاكوب ! جاكوب!"

وكتبت السيدة فلاندرز على الظرف كلمة "سكاربره" ووضعت تحتها خطا ثقيلا فقد كانت هى مسقط رأسها ومركز الكون).

أو انظر إلى هذا المشهد:

(وفى هذه اللحظة مزقت الهواء ولولة تتمايل وتتهدج وتقطر حزنا. كانت تفتقر إلى قوة الإفصاح عن نفسها ومع ذلك فقد تناهت إلى الأسماع ثم تراخت. وعندها فتحت الأبواب فتحا وئيدا فى الشوارع الخلفية وتقدم من مصدر الصوت بعض العمال.

كانت فلورندا مريضة.

وكانت السيدة دورانت التى تعانى من أرقها المعتاد تقرأ فخطت خطا بالقلم الرصاص فى الهامش بجانب بعض الأبيات فى قصيدة "الجحيم". وكانت كلارا نائمة وقد دفنت رأسها فى الوسائد. وكان على منضدة غرفة النوم بعض الورود المشعثة وزوج من القفازات البيضاء الطويلة.

كانت فلورندا ترتدى فوق رأسها قبعة المهرج البيضاء المخروطية الشكل. وكانت مريضة).

إن بعض ما يحدث فى كل مشهد لا علاقة له بالمشهد نفسه ولكنه يحتل مكانه فيه لأن له وجودا زمنيا فيه ما دام قد حدث

فى تلك اللحظة. فنداء آرشر على جاكوب لا علاقة لـــه البتـــه بالمشهد الأول ولكن النداء قد حدث فى ذلك الوقـــت وقبـــل أن تكتب السيدة فلاندرزعلى الظرف "سكاربره" ـــ ولذلك فقد وجد طريقه إلى المشهد. وكذلك مرض فلورندا. فهو لا علاقـــة لـــه بالولولة ـــ وهذا ما يجعل قراءة الرواية الحديثة أمـــرا صـــعبا فالقارئ يفترض علاقات أو يقيمها إذا لم يجدها ـــ ولكن الكاتبة تتبع المنطق الذى يقول "أليست الرواية شـــريحة مـــن الحيـــاة؟ والشريحة الزمنية التى أقدمها تتضمن هذه الأحداث المنفصلة".

ولنأخذ النموذج الذى يمثل النوع الثانى أى تقـــديم المـــشهد باعتباره مجموعة متعاقبة من الأحداث ـــ من الروايـــة نفـــسها. هذا مشهد فى مقهى:

(أنفقت عشرة بنسات على الغداء.

وقالت السيدة التى ترتدى ثوبا مزركشا وتقف فى الصندوق الزجاجى بالقرب من البـــاب "تصـــورى. لقد نسيت مظلتها" ـــ كان المقهى هو أحد مقاهى شركة "اكسبريس ديرى" وأجابتهـــا ميلى إدواردز (الجرسونة) "ربما استطعت اللحاق بها". وكـــان شعر ميلى فاتح اللون ومضفرا. وانطلقت تعـــدو خارجـــة مـــن الباب.

وبعد لحظة عادت وفى يدها المظلة الرخيصة التى نسيتها فانى وقالت "لم أستطع اللحاق" ومدت يدها إلى ضفائرها.

وغمغمت الفتاة التى تتولى محاسبة الزبائن "يا لهذا الباب!"

كانت يداها مغطاة حتى أطراف الأصابع بقفازات سوداء أما أطراف أصابعها التى كانت تسحب فواتير الحساب فكانت متورمة مثل النقانق.

"فطيرة مع الخضار. فنجان قهوة وقطائف دون حشو. بيض على الخبز المحمر. فطيرتان بالفاكهة".

وهكذا كانت الأصوات الحادة للجرسونات تتردد فى اقتضاب. وكان الرواد يسمعون ترديد "طلباتهم" بصوت عال فيشيع الرضى فى نفوسهم ويتطلعون إلى الطعام على الموائد المجاورة فيعمر الأمل قلوبهم. وأخيرا وصل الطلب. ها هو البيض فوق الخبز المحمر. لم تعد العيون تصول وتجول.

وألقيت مكعبات رطبة من الفطائر فى أفواه مفتوحة مثل الأكياس المثلثة. وكانت نلى جنكنسون ــ التى تعمل ناسخة على الآلة الكاتبة ــ تقطع فطيرتها دون أى اهتمام. وكانت تدير رأسها لتنظر إلى الباب كلما فتح. ماذا كانت تتوقع أن ترى؟

وكان تاجر الفحم يقرأ صحيفة الديلى تلغراف دون توقف وقد شرد ذهنه فبدلا من أن يعيد الفنجان إلى الطبق وضعه على مفرش المنضدة.

وأنهت السيدة بارسونز المناقشة قائلة "هل يمكن أن يكون الإنسان أشد وقاحة من هذا؟" نفضت بيدها ما علق بالفراء من فتات الخبز. وصاحت الجرسونة:

"لبن ساخن وفطيرة جبن. إبريق شاى. خبز وزبد" وفتح الباب ثم أغلق).

هذه الأشياء ــ كما نرى ــ تنم عن دقة ملاحظة ولماحية باهرة ولكنها غير مترابطة. إنها تحدث فى المكان نفسه وفى الوقت ذاته. ولكن ــ فيما عدا ذلك لا يوجد ما يربط بينها. والأهم من ذلك أنها لا تمثل تيارا من الشعور يكشف لنا عما يدور أو ما أسميناه بالحقائق أو الأحداث النفسية عند إحدى الشخصيات. ولكنه الولع الشديد بتصوير الواقع باعتبار أن الواقع هو الحياة وأن على الروائى أن ينقلها كما هى. وقد علق أحد النقاد أخيرا على هذا قائلا" إن على الروائى أن يقول لنا ما معناه ــ إن كان له معنى!"

( ٨ )

وأما الاتجاه الثالث أى جعل اللغة تجسيدا حيا لانعدام الترابط فى الحياة فقد كان له أثره الكبيرفى الأساليب الأدبيـــة للروايـــة الحديثة. إذ ولد وترعرع ما يسمى بأسلوب "المانشتات الصحفية" أى تكوين جمل قد تكون "غير مفيـــدة" مـــن الناحيـــة النحويـــة الصرفة بمعنى افتقارها إلى بعض العناصرالأساسية مثل الأفعال أو الفواعل ولكنها توجز المعنى تماما كأنها "برقيـــات" تخـــشى إضاعة القروش فى الكلمات المفهومة. وقد ازدهر هذا الاتجـــاه فى المسرح الحديث ازدهارا كبيرا وبخاصة على يد (هارولـــد بنتر) الذى اكتشف (ما ليس بجديد فـــى الحقيقـــة) ألا وهـــو أن الناس لا تتحدث بعبارات تخضع لقواعد النحو وأن معظمهـــم لا يكملون عباراتهم لأن معناها عادة يتضح من الموقف (بما فـــى ذلك توقع السامعين ومعرفتهم) ولذلك فإن بنتر قـــد نقـــل إلـــى مسرح الستينيات ما فعله جيمس جويس وفرجينيـــا وولـــف ود. هـــ. لونس وجرترود شتاين فى رواية العشرينيات والثلاثينيات فالقاعدة المتبعة هنا وهناك هو أننا نضع أفكارنا فى قوالب لغوية تضبطها قواعد النحو بغية تيسير فهمها للآخرين وذلك يتـــضمن قدرا ما من التزييف. أما الصدق فى تصوير الأفكار كما تـــرد فى الواقع إلى الذهن فلا يقتضى الالتزام بالنحو!

خذ نموذجا لهذا من رواية الجوع والحب من تأليف ليونيـــل بريتون:

(المساء. وقت الإغلاق. سرقة ورق التجليد وقطعة من الخيط من مكان تغليف البضائع.

الصباح. وقت فتح الحانوت. فى دورة مياة عمومية مع لفـــة مغلقة بورق التجليد".)

أو خذ العبارات الثلاث التالية التى ينتهى بها أحد الفـــصول ويقف كل منها على سطر مستقل.

("وقفت الحضارة

استمرت التجارة

عاد للحب سلطانه).

وينبغى أن نفرق هنا بين هذا الأسلوب الذى يعمد إليه الكاتب عمدا وبين ما نرى فى بعض الكتابات العربية من أساليب واهية أو عبارات ممزقة بسبب الضعف اللغوى لكتابها. ولذلك فليحذر المبتدئون من محاولة محاكاة مثل هذه الأساليب التى لا تأتى إلا بعد التمكن التام من اللغة التى يكتب بها الكاتب.

وقبل أن نختتم حديثنا عن الشخصية أعتقد أنه من واجبنـــا أن نشير إشارة عابرة إلى اتجاهين صاحبا هذا الاتكاء على تيار

الشعور وتسجيل كل ما يدور فى نفس الإنسان أولهما هو محاولة إخراج مكنونات اللاشعور (أو اللاوعى) وثانيهما هو ما يسمى بالحتمية الفيزيقية أى اعتبار الإنسان عبداً للظروف الخارجية واعتبار نفسه عبدا لجسده. أما الاتجاه الأول فيمثله د. هـ. لورنس ويبدى فيه تأثره الواضح الصريح بالتحليل النفسى ـ وهو منهج من مناهج العلاج النفسى وضعه فرويد ـ وأما الثانى فيمثله أولدوس هكسلى ويبدى فيه تأثره المباشر بمدرسة السلوكيين. وإلى جانب هذين التيارين ازدهرت تيارات أخرى فى القارة الأوروبية. فمنذ أواخر القرن التاسع عشر والرواية فى ازدهار لم يسبق له مثيل. فنشأ فى فرنسا ما يسمى بالمذهب الطبيعى وهو لا يختلف عن المذهب الواقعى إلا فى نوع التفاصيل التى يقدمها ونوع الشخصيات.فهى تنتمى عادة إلى ما يسمى "بالنصف الأسفل" من الطبيعة البشرية أى تصوير الانحطاط والهبوط ماديا ومعنويا والاتكاء على ملامح الفقر والمعاناة والمرض ومواطن القبح بدلا من مواطن الجمال ومن أشهر كتاب الرواية فى فرنسا فى تلك الآونة (جوستاف فلوبير) (مؤلف مدام بوفارى) و (فكتور هوجو) (مؤلف البؤساء) و(إميل زولا) الذى ارتبط اسمه بنظرية الواقعية والطبيعية ، و(جى دى موباسان) و (أناتول فرانس). أما فى أمريكا فأهم من يذكرون من نفس الفترة هم (هيرمان ملفيل) (مؤلف موبى ديك)

و(ناثانيل هوثورن) مؤلف (الحرف القرمزى) و (مارك تــوين) (مؤلف مغامرات هكلبرى فين) ــ أما فى الثلاثين عاما الأخيرة من القرن ١٩ فكان أهم كتاب الرواية فى أمريكا هــو (هنــرى جيمس) الذى قضى حياته متنقلا بين إنجلترا وأمريــكا وأشهر أعماله هى "ميدان واشنــطن" ــ و"صــورة ســيدة" ــ و"أهل بوسطن" ــ و"أجنــحة الحــمامة" ــ و"السفراء" وقــد نــشرت الأخيرتان فى مطلع القرن العشرين.

وإذا كنا ركزناعلى فيرجينيا وولف وجيمس جويس فلا يعنى هذا على الإطلاق أن كتاب الرواية الآخرين أقل أهمية ــ كل ما هنالك هو أننا أردنا أن نركز على أهم ما تختلف فيــه الروايــة الحديثة عن الرواية التقليدية وقد وجدنا أن هذا الاختلاف يــدور حول الشخصية وأنه وليد علم النفس الحديث. ولذلك فمن واجبنا أن نذكر كبار الكتاب الذين ذاعت رواياتهم فى مــستهل القــرن وأهمهم (هــــ .ج . ولــز) و (أ . م . فورســتر) و(جوزيــف كونراد). وربما يذكر القارىء العربى هذه الأسماء إما للروايات التى ترجمت لهم أو لما تحول منها أفلام ســينمائية وبخاصــة روايات كونراد التالية: لــورد جــيم، ونوســترومو، والعميــل السرى، وتحت أنظار الغرب. وقد سبقت الإشارة إلى (د. هــ. لورنس) ــ وهى إشارة لا توفيه حقه لأنه من كبار الكتــاب ــ وعلى أية حال فلابد من إضافة اسم (وندام لويس) ــ الرســام

والكاتب الذى ظل يكتب منذ أوائل القرن وحتـــى عـــام ١٩٥٥ (حين صدر الجزءان الثانى والثالث من ثلاثيته الكبرى العـــصر الإنسانى).

وهنا ينبغى أن نضيف كلمة إلى ما ذكرناه بخصوص تيـــار الشعور واللون الجديد من الشخصية فى الرواية الحديثة. إن هذا التطور لم يكن ظاهرة مؤقتة انتهت بتوقف هؤلاء الكتاب عـــن الكتابة. واذكر عبارة لأحد النقاد يقول فيها: "إن الروايـــة بعـــد جيمس جويس لم تعد ما كانت عليه قبله "وما أكثر الكُتاب الذين بدأوا الكتابة قبل الحرب العالمية الثانية واستمروا حتى عـــــهد قريـــب ــ وربـــما ذكـــر القـــارىء العربى منهم (إيفيلين وو) و(روبرت جريفز) و (جراهام جرين) الذى ترجمت لـــه عـــدة روايات إلى العربية وقدمت رواياته فى السينما ــ مثل نهايـــة العلاقة ومندوبنا فى هافانا والمهرجون، و (آرثر كوستلر) الذى انتحر هذا العام و (هـــ. أ .بيتس) مؤلف كتاب "القصة القصيرة" الذى ذاع فى مصر فى الستينيات. و (جورج أورويل) مؤلـــف مزرعة الحيوانات التى نشرت فى الـــصحف المـــصرية قبـــل صدورها فى كتاب و (لورنس داريل) مؤلف رباعية الاسكندرية التى تحولت إلى فيلم سينمائى و (وليام جولدنج) مؤلـــف بعـــل الذباب التى تحولت إلى فيلم أيضا، و(جون ويـــن) و(كنجـــسلى إيمس) و(فلاديمير نابوكوف) مؤلف لوليتا (فيلم أيـــضا) ومـــن

السيدات(أيريس ميردوك) و(ميوريل سبارك) و(إدنا أوبـراين) و(مارجريت درابل) ـ أقول رغم كثرة الكتاب (وكم من اسـم أغفلناه!) فإن تأثيرجويس واضح ومن يقرأ أحدث روايات (إدنا أوبراين) أو(مارجريت درابل) يحس علـى الفـور أن الحبكـة التقليدية قد ولت إلى الأبد وأن الرواية لم تعد "معرضـا ممتعـا للشخصيات المنوعة". ولكن ما يصدق على الرواية الأوروبية لا يصدق بالضرورة على الرواية العربية أو الأمريكية أو غيرهـا (ـ ولو أننا حين ننظر للتطورات اللاحقة هنا وهنـاك سـوف نلمح بالضرورة هذا التأثير). فمثلا نجد أن أشهر كاتب للرواية الأمريكية فى القرن العشرين وهو (وليام فوكنر) يشبه (توماس هاردى) وهو من أعلام القرن التاسع عشر فى بريطانيـا فـى تحديد موضوعاته "مكانيا" أو إقليميا ورغم ما تـرجم لـه إلـى العربية فشخوصه وأحداثه تظل بعيدة عنا لالتـصاقها الـشديد بالبيئة الأمريكية ـ وحتى فى رواياته الحديثة نـسبيا أى التـى صدرت فى الخمسينيات يصعب على القارىء أن يرصد مـنهج جويس ولكنه لا شك سوف يلمح الاتجاه نحو الدراسة النفـسية التى تزيد من "حجم" الشخصية بإدراج المتناقضات فيهـا كمـا سبق أن ذكرنا، والقارئ العربى يعرف أيضا (ثورنتون وايلدر) و(جون شتاينبك) (وليم سارويان) و(جون أوهارا). وربما تعجب القارئ لعدم الإشارة إلى مؤلف رواية مأساة أمريكيـة وهـو

(ثيودور درايزر) وهى الرواية التى لخصت واقتبست بالعربية وتحولت إلى فيلم سينمائى أو لعدم ذكر(سكوت فيتزجيرالد) مؤلف "الليل رقيق" (فيلم) وبالطبع (إرنست همنجواى) مؤلف العديد مما ترجم إلى العربية وتحول إلى فيلم سينمائى مثل وداعا للسلاح ولمن تدق الأجراس والعجوز والبحر والسبب واضح وهو أن رواياتهم لا تعين على توضيح ما نرمى إليه. والحق إننا لسنا بصدد تقديم أية قوائم للروايات أو الروائيين ولكننا نورد للقارىء العربى ماهو مألوف حتى يقرأه أو يقرأ عنه كما إننا قد أغفلنا عن عمد الحديث عن الرواية العربية ــ وهى فن جديد حديث ــ اكتفاء بما كتبه المتخصصون عنها.

( ٩ )

قلنا. إن نشأة النثر ارتبطت بالكتابة وكان النثر هو الوسيلة المقابلة للنظم إذ استخدم الأخير فى الشعر واستخدم الأول فى الكتابة العلمية بمختلف أنواعها، ولكن النثر الفنى وجد طريقه إلى الأدب مع ذيوع الكتابة، إذ إن الكتابة أفقدت النظم امتيازه السابق ألا وهو قدرة الذاكرة على اختزانه بأقل جهد، فلم يعد من الضرورى أن يكتب الإنسان نظما حتى يضمن له البقاء. ولكن الأسس الأولى التى بنى عليها الشعر (أقدم الأنواع الأدبية) كانت

ما تـزال قائمة ـ وأهمها أن اللغة فن القول. والقول يحتاج إلى مخاطب. ومثلما نجد في الشعر القديم ضمائر توحي بذلك نجد في كل الشعر الذي وصلنا رنة حديث توحي أحيانا بالخطابة، والخطابة فن أدبي لم نتعرض له لأنه اندثر مع اللغات القديمة وما بقي منه في العربية ـ سواء من العصر الجاهلي أو من العصر الإسلامي (من أمية بن أبي الصلت وقس بن ساعدة الإيادي إلى علي بن أبي طالب كرم الله وجهه ـ والحجاج بن يوسف الثقفي) لا يكفي لتخصيص باب مستقل له، خاصة لأن الخطبة الحديثة التي يذيعها الراديو والتليفزيون لم يعد بها أي أثر من آثار ذلك الفن الجميل. أقول إن المحادثة في الشعر القديم توحي أحيانا بالخطابة، وتوحي أحيانا أخرى بالتخاطب، أي المخاطبة التي تتوقع استجابة هادئة لا انفعالا شديدا من جانب السامع أو السامعين.

وقد ارتبطت هذه الخاصية باللغة العربية ارتباطا وثيقا حتى الآن وما زالت الأذن العربية تطرب لوقع الكلمات التي توحي بالخطابة، أي التي توحي بأنها تلقى في محفل، كما يزيد من طربها تقسيم الكلام وتوقع انفعال السامعين بكلمة ما ـ يصفقون عندها أو يبدون استحسانهم بطريقة ما ـ وذلك لطول ارتباط اللغة العربية بالرواة، وطول اعتماد اللغة العربية على فن الإلقاء. ويستند أحد النقاد إلى هذه الخصيصة في تبيان

سر غلبة فن الشعر فى الأدب العربى على سائر الفنون الأخرى ـ وذلك حتى عصر الشعر الحديث (أو الجديد أو المرسل) حتى بعد أن أسماه الدكتور محمد مندور بالشعر المهموس أى الذى يتخلى عن افتراض الإلقاء فى محفل، ويسر الشاعر به إلى قارئه ـ فهو الشعر المقروء وليد الكلمة المطبوعة.

والحق أن دخول الطباعة إلى مصر مع الحملة الفرنسية قد أثر فى هذا التطور تأثيرا غير مباشر أو قل تأثيرا تدريجيا. فمع مطلع القرن العشرين بدأت الفنون الأدبية المنثورة تدخل الأدب العربى عن طريق الصحافة ـ فنشأت صور من المقالة الأدبية التى كانت تتروح طولا بين الخاطرة (وهو المقال الذى يعتمد على صورة أو فكرة مثل القصيدة الغنائية ويكتب نثرا) وبين المقال القصصى أو المقال التأملى الذى كان يحاكى كتاب المقالات الأدبية من رومانسيى القرن التاسع عشر فى أوروبا (وهو أيضا يقترب من الشعر فى أفكاره وصوره، أو من القصة فى جانبه السردى ولكنه مكتوب بالنثر). وإلى جانب هذا أو من خلال هذا نشأت الرواية الطويلة التى لم تعد تفترض وجود محفل للإلقاء وبدأت بالتدريج تتخلص من رنة الخطابة .

ولكن ذلك لا يعنى أن الكاتب أو القارئ لم يعد يستجيب لسحر الكلمة العربية فلها طرب وصفه أحد الأقدمين بأنه السحر الحلال "الذى يسكر دون خمر" بل يعنى أنها لم تعد مقصورة على التحادث. فالكاتب العربى يستخدمها اليوم فى السرد وفى الوصف وفى التحليل وفى الغوص فى أعماق النفس، وهو ما يستدعى القراءة المتأنية والتأمل، وينفى الطرب المباشر لرنين كلمة أو لفظة ما مهما تكن "حلاوة" وقعها، إذ لم تعد للكلمة فى ذاتها "حلاوة" بل أصبحت حلاوتها نابعة من علاقتها بسائر الكلمات، وأهم من هذا، بالمعنى الذى توحى به. ويبدو أن هذا التأثير "الإيقاعى" أو "النغمى" قد انتقل إلى الشعر وإن لم يقتصر عليه، وأصبح قارىء الرواية لا يتوقعه إلا إذا كان الكاتب قد استهدفه ورمى إليه. فهناك من الروايات ما يقترب من منهج الشعر فى إحكام بناء العبارة وإبداع جرسها حتى لكأنك تسمع أنغام كتاب الرسائل القدماء وأرباب النثر الفنى الأوائل. ولكن تيار التطور جعل من هؤلاء قلة قليلة فأغلب الروائيين يستخدمون النثر مثلما يستخدمون لغة الكتابة العادية – بل لغة الصحافة نفسها – دون محاولة الصعود فى مراقى الشعر.

لقد تغيرت اللغة العربية المستخدمة فى الرواية وتطورت، وكنا نظن أن الكاتب الكبير نجيب محفوظ وصل بها إلى

آخر المطاف ولكن الجيل الذى تبـلاه ما فتىء يدخل تجديـدات وتعديلات فى أسلوب الكتابة يصعب الحكم عليها الآن ــ وان كانت تمثل تيارا عاما يبتعد بلغة الرواية عن لغة الشعر ولغـة الرسائل جميعا. ولابد أن نترك للمستقبل أية أحكام على مـدى جدوى هذا التطور وحسبنا الآن أننا رصدناه.

# منافذ بيع
## الهيئة المصرية العامة للكتاب

**مكتبة المعرض الدائم**

١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق
مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة - ت : ٢٥٧٧٥٣٦٧

**مكتبة ساقية**

**عبد المنعم الصاوى**

الزمالك - نهاية ش ٢٦ يوليو
من أبو الفدا - القاهرة

**مكتبة مركز الكتاب الدولى**

٣٠ ش ٢٦ يوليو - القاهرة
ت : ٢٥٧٨٧٥٤٨

**مكتبة المبتديان**

١٣ش المبتديان - السيدة زينب
امام دار الهلال - القاهرة

**مكتبة ٢٦ يوليو**

١٩ ش ٢٦ يوليو - القاهرة
ت : ٢٥٧٨٨٤٣١

**مكتبة ١٥ مايو**

مدينة ١٥ مايو - حلوان خلف مبنى الجهاز
ت : ٢٥٥٠٦٨٨٨

**مكتبة شريف**

٣٦ ش شريف - القاهرة
ت : ٢٣٩٣٩٦١٢

**مكتبة الجيزة**

١ ش مراد - ميدان الجيزة - الجيزة
ت : ٣٥٧٢١٣١١

**مكتبة عرابى**

٥ ميدان عرابى - التوفيقية - القاهرة
ت : ٢٥٧٤٠٠٧٥

**مكتبة جامعة القاهرة**

بجوار كلية الإعلام - بالحرم الجامعى -
الجيزة

**مكتبة الحسين**

مدخل ٢ الباب الأخضر - الحسين - القاهرة
ت : ٢٥٩١٣٤٤٧

**مكتبة رادوبيس**

ش الهرم - محطة المساحة - الجيزة
مبنى سينما رادوبيس

**مكتبة أكاديمية الفنون**

ش جمال الدين الأفغانى من شارع

محطة المساحة - الهرم

مبنى أكاديمية الفنون - الجيزة

ت : ٣٥٨٥٠٢٩١

**مكتبة الإسكندرية**

٤٩ ش سعد زغلول - الإسكندرية

ت : ٠٣/٤٨٦٢٩٢٥

**مكتبة الإسماعيلية**

التمليك - المرحلة الخامسة - عمارة ٦

مدخل ( أ ) - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٢١٤٠٧٨

**مكتبة جامعة قناة السويس**

مبنى الملحق الإدارى - بكلية الزراعة -

الجامعة الجديدة - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٣٨٢٠٧٨

**مكتبة بورفؤاد**

بجوار مدخل الجامعة

ناصية ش ١١، ١٤ - بورسعيد

**مكتبة أسوان**

السوق السياحى - أسوان

ت : ٠٩٧/٢٣٠٢٩٣٠

**مكتبة أسيوط**

٦٠ ش الجمهورية - أسيوط

ت : ٠٨٨/٢٣٢٢٠٣٢

**مكتبة المنيا**

١٦ ش بن خصيب - المنيا

ت : ٠٨٦/٢٣٦٤٤٥٤

**مكتبة المنيا (فرع الجامعة)**

مبنى كلية الآداب -جامعة المنيا - المنيا

**مكتبة طنطا**

ميدان الساعة - عمارة سينما أمير - طنطا

ت : ٠٤٠/٣٣٣٢٥٩٤

**مكتبة المحلة الكبرى**

ميدان محطة السكة الحديد

عمارة الضرائب سابقًا

**مكتبة دمنهور**

ش عبدالسلام الشاذلى - دمنهور

**مكتبة المنصورة**

٥ ش الثورة - المنصورة

ت : ٠٥٠/٢٢٤٦٧١٩

**مكتبة منوف**

مبنى كلية الهندسة الإلكترونية

جامعة منوف

**مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب**

ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

www. egyptianbook org.eg

E - mail : info@egyptian.org.eg



هذه هى الطبعة الرابعة مزيدة ومنقحة لهذا الكتيب الذى يقدم مفاهيم أساسية للغة الأدب وبعض الفنون الأدبية فى القرن العشرين مثل الشعر بأنواعه، والقصة، والرواية بأنواعها إلى المبتدئ أو إلى غير المتخصص فى الأدب والنقد.

ويقول المؤلف فى التصدير أنه كتبه من وجهة نظر النقد الجديد، وأنه رغم تطور النظرة النقدية الحديثة، فلا تزال المفاهيم الواردة فى الكتاب صالحة للتطبيق وتسمح بالمزيد منه.




الهيئة المصرية العامة للكتاب

السعر ٤٫٢٥ جنيه

ISBN# 9789774211261
6 221149 016156